





FRITZ CASSIRER

—

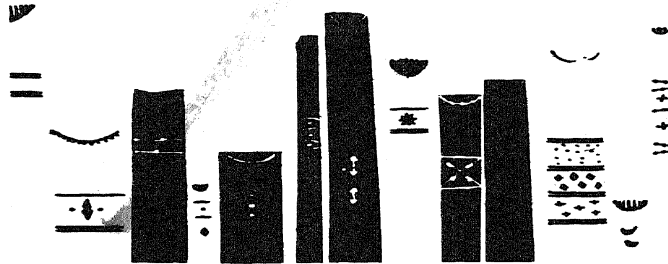
BEETHOVEN  
UND  
DIE GESTALT



# reference collection book



kansas city  
public library  
kansas city,  
missouri

















**FRITZ CASSIRER**

**BEETHOVEN UND DIE GESTALT**

**EIN KOMMENTAR**

**1 9 2 5**

---

**DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART  
BERLIN UND LEIPZIG**



**Alle Rechte vorbehalten**  
**Copyright 1925 by Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart**  
**Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart**



# MEINEN ELTERN

**KANSAS CITY (MO.) PUBLIC LIBRARY**  
**A2.00 6955302**

Ref.



Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß,  
Und daß du nie beginnst, das ist dein Los.  
Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,  
Anfang und Ende immerfort daselbe,  
Und was die Mitte bringt, ist offenbar  
Das, was zu Ende bleibt und Anfangs war.

(Goethe West-östlicher Divan.)







**EIN MANN, EIN GEIST, EIN MUSIKER: BEETHOVEN ERWACHT**  
eines Tages aus dem Schlummer, den Kant den dogmatischen Schlummer nennt. Kritisch beginnt er, was ihm eben noch wirklich, was ihm das Einzig-Wirkliche schien, zu beargwöhnen, zu befragen, zu bezweifeln, zu verurteilen. Ein Neues ist ihm geschenkt; es winkt aus der Ferne, verlockt in die Ferne, verheißt in der Ferne wahrere Wahrheit, wirklichere Wirklichkeit. Der Mann macht sich auf.

Ein anderer Geist, ein älterer, reiferer, steht schon am Ziel. Kehrt zurück, schreitet vor, weist die Richtung: Goethe. Goethe belehrt Beethoven. Was lehrt er?

Fast wissen es nun schon die Kinder: Goethe lehrt Metamorphose. Niemand weiß noch, so scheint es: Beethoven horcht und sucht das Nämliche, findet das Nämliche, lehrt das Nämliche; eben dies: Metamorphose.

Goethe ist – in einer in Europa schier unbegreiflich einfach-tatsächlichen Art – Goethe ist Metamorphose. Als Europäer versteht er sich selbst nicht. Bestaunt sich selber, beruhigt sich nie. Immer wieder verliert er, der Helle, sich selbst, den dumpfen, den fruchtbar-dunklen, den metamorphosischen. Er findet sich in Rom, verliert sich in Weimar; versucht, sich im Freunde Schiller zu spiegeln, verliert sich mit Schiller, den er verliert; sucht sich abermals irgendwo zwischen Wahrheit und Dichtung; entdeckt sich, scheint es, endlich als Greis; verliert sich, scheint es, schließlich dennoch als Faust. Oszillierend zwischen den Welten weiß Goethe selten ganz von sich selber die simple Wahrheit: Metamorphose.

Goethe ist Metamorphose. Beethoven findet Metamorphose. Plötzlich tritt er in diesen Lichtkreis. Plötzlich vernimmt er, – ein Schiller'scher Geist, transzendent geboren, in die Höhe blickend, „über die Sterne!“ –, plötzlich vernimmt er das Wort der Worte, das transzendente: Metamorphose.

Eine Revolution! Gefordert wird: das Motiv sei nur mehr Stufe einer Verwandlung! Verboten wird also: daß das Motiv sich mit anderen Motiven verbinde! Denn die Stufe – wie sollte sie sich denn mit anderen Stufen verbinden? Sie ist nicht gefellig! Sie wischt ihre Vorgängerin fort, weil sie deren Verwandlung ist! Blüte dieser Knospe! Die Nachfolgerin, Frucht dieser Blüte, muß desgleichen mit ihr verfahren, ihrerseits einsam verbleibend! Die Stufe ist immer einsam und allein, sie ist nicht



gefellig! – Melodie aber war Gefellung gewesen, ein Bau, eine Summe; ihre Summanden hatten nebeneinander geruht, unbewegt!

Unbewegt? – Aber, wie denn? – Hatte sich denn die Melodie nicht immer – bewegt? War denn nicht gerade Musik immer schon vorzugsweise die Kunst der Bewegung gewesen? – Ein Irrtum, den wir auf einmal durchschauen! Der Musiker war es gewesen, der sich bewegte, indem er sie machte! Die Melodie dann, war sie fertig und fertig geworden, – die Melodie als solche hatte immer in sich geruht, ein gemessenes Ding, ein Bau, eine Summe, Teil bei Teil, Summand bei Summand, Architektur! Niemals noch war Melodie Bewegung gewesen, Motiv in Genese, geboren – gebärend, stetig sich wandelnd, unendliche Reihe flüchtender Stufen, eine Variable! – Das sollte nun werden!

War Vollbringen hier möglich? Ruhte nicht dennoch das kleine Motiv, und wenn es auch noch so winzig gewählt war? Ruhte es nicht, weil es – fertig war? Ruhten in ihm nicht, abermals ruhend, Teil bei Teil, Summand bei Summand? Blieb es nicht also dennoch ein Nebeneinander, ein Bau, eine Summe, eine Melodie, starr, unbewegt? Konnte es jemals völlig sein, was es sollte: Punkt einer Kurve, infinitesimal? –

Beethoven schreitet, einmal erwacht, unangefochten, unbeirrbar, fruchtbar-bewußtlos. Langsam, schwer arbeitend, windet er sich heran an das Ziel. Er geht zwanzig Jahre. Endlich, früh alt, steht er im focus; steht er mit Goethe; ist: Metamorphose. Beide Kosmen schwingen sich nun geruhig um dieselbe Achse.

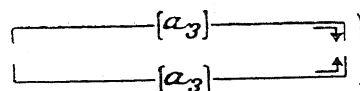
Das soll gezeigt werden.

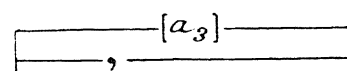


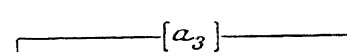
## ZEICHEN

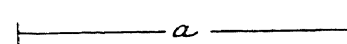
- $a$  ( ,  $b$  u. s. w. ) ..... konstantes Motiv  $a$ , ( $b$  ufw.).
- $[a]$  ( ,  $[b]$  u. s. w. ) ..... variables Motiv  $a$ , ( $b$  ufw.).
- $a_1, a_2, a_3$  u. s. w. .... Variationen von  $a$ .
- $[a_1], [a_2], [a_3]$  u. s. w. .. Stufen von  $[a]$ .
- $[a_5]_{var}$  ..... Variation der fünften Stufe von  $[a]$ .
- $R[a] \dots$  , ..... Reihe der Stufen von  $[a]$ . (Anfang.)
- $\dots R[a]$  , ..... Reihe der Stufen von  $[a]$ . (Fortsetzung.)
- $\| [a] \|$  ..... repräsentierte Stufe von  $[a]$ .
- $\{A\}$  ..... Satz  $A$ .
- $[A]$  ..... variabler Satz  $A$ .
- ① , ② , ③ oder (1), (2), (3) .. erste, zweite, dritte, (ufw.) Kammer des Metrums.
- ①<sup>a</sup> , ①<sup>b</sup> , ①<sup>c</sup> , ①<sup>d</sup> u. s. w. } .. der ersten Kammer des Metrums erste, zweite, dritte, vierte (ufw.)  
oder (1<sup>a</sup>), (1<sup>b</sup>), (1<sup>c</sup>), (1<sup>d</sup>) } Tiefe.
- I. , II , III. , IV. u. s. w. .... erster, zweiter, dritter, vierter (ufw.) Satz der Sonate, Symphonie.
- $\overbrace{\quad [a_3] \quad}$  .. Begrenzung der dritten Stufe von  $[a]$ .
- $\overbrace{\quad [a_3] \quad} \underbrace{\quad [a_3] \quad}$  } . Begrenzung der unvollständigen dritten Stufe von  $[a]$ .
- $\mathbb{Z} \overbrace{\quad [a_3] \quad}$  .  $[a_3]$  ist eine Permutation. (Die Hälften haben die Plätze getauscht.)
- $\begin{matrix} \downarrow \\ \uparrow \end{matrix} \overbrace{\quad [a_3] \quad} \underbrace{\quad [a_3] \quad}$  } .  $[a_3]$  ist eine Reversion (Spiegelung von oben nach unten).
- $\overbrace{\quad [a_3] \quad} \overleftarrow{\quad [a_3] \quad}$  } .  $[a_3]$  ist eine Inversion (Spiegelung von vorn nach hinten).
- $\overbrace{\quad [a_3] \quad} \underbrace{\quad [a_3] \quad}$  } .  $[a_3]$  ist eine Reduktion (ist auf einen Teil reduziert).

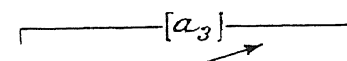


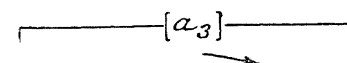
 }  $[a_3]$  ist oktaviert (wendet sich in die Nachbar-Oktave).

 ..  $[a_3]$  ist gespalten.


 ..  $[a_3]$  ist (anorganisch) abgerundet.

 ..  $a$  ist ein Fremdkörper.

 ..  $[a_3]$  bewegt sich von unten nach oben.


 ..  $[a_3]$  bewegt sich von oben nach unten.

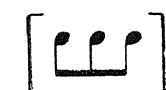
 ..... Lücke (im Notenzitat).

$[a_5]$    $[b_7]$  .....  $[a_5]$  erzeugt  $[b_7]$ .

$f[a, b]$  ..... Stufe von  $[a]$  sowohl als von  $[b]$ , Schnittpunkt der beiden Funktionen, Symbol.

**67** ..... opus 67.

 ..... fortzudenken.

 ..... hinzuzudenken.

**Sk.** ..... Skizze.



## INHALT

op. 55 (Eroica) 1802–1804 .....	I
op. 57 (Appassionata) 1804–1806 .....	39
op. 72 (Ouvertüre Nr. 3 zur Oper „Leonore“) 1805–1806 ....	53
op. 58, I (Klavier-Konzert in G-dur) 1805–1806 .....	67
op. 67, 2 (Fünfte Symphonie, Andante) 1805–1808 .....	77
op. 68 (Pastorale) 1807–1808 .....	87
op. 95 (Streichquartett in F-moll) 1810 .....	97
op. 101 (Klavierfonate in A-dur) 1815–1816 .....	115
op. 106 (Große Sonate für das Hammerklavier) 1817–1818 ....	127
op. 110 (Klavierfonate in As-dur) 1821 .....	147
op. 125 (Neunte Symphonie) 1817–1824 .....	159

### CORPUS MYSTICUM:

op. 132 (Streichquartett in A-moll) 1824–1825 .....	177
op. 130 (Streichquartett in B-dur) 1825 .....	205
op. 135 (Streichquartett in F-dur) 1826 .....	237
Nachwort .....	249
Note über das Metrum .....	253







op. 55

(E r o i c a)

1802–1804

„Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß  
Gestalt werden.“

(Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen..  
22. Brief.)



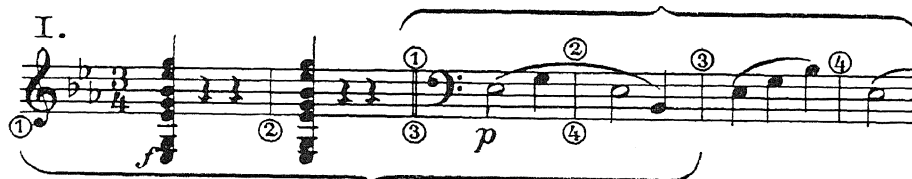




## (Anfang ex abrupto.)

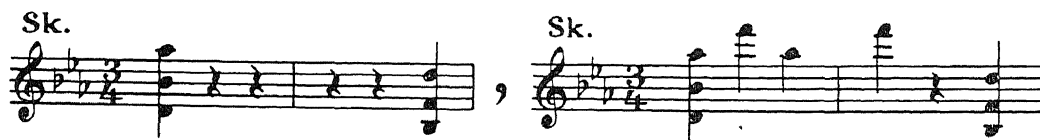
Gefordert ist: die Reihe der Stufen sei unendlich. Der Anfang der Reihe darf also kein Jetzt, kein Hier, kein wirklicher Anfang bleiben wollen. (Er bliebe ein Festes, ein Dingliches, wäre nicht Stufe.) Der Anfang soll ex abrupto sprechen. Der Anfang sei nur ein Anfangen.

Allegro con brio.



Das Motiv, im Dreiklang der Takte (1), (2) verharrend, legt sich zwangsläufig als (3), (4) an. Das gewichtet sich gleich zurecht. Die echten (3), (4) fagen: die echten (1), (2) seien nicht als (1), (2) erkannt, sie seien als solche veräümt worden. Wir berichtigen. Dies ist ein Anfangen, statt: eines Anfangs. Ein Anfang ex abrupto.

(Der Wille zum ex-abrupto-Einsatz ist sichtbar in den Skizzen. Diese Anfänge:



machen mit ihrer Dominantkraft die folgende (1) erst recht zur (1). Sie präludiven. Die endgültig adoptierte Form begünstigt wenigstens das Gefühl „Einsatz ex abrupto“. Sie erzwingt es noch nicht.)

## 2.

## (Treibende Summe.)

Gefordert ist: das Motiv sei nur mehr Stufe einer Verwandlung. Es wische seinen Vorgänger fort (wie die Blüte die Knospe). Es werde von dem Nachfolger fortgewischt (wie die Blüte von der Frucht). Verboten wird also: daß das Motiv sich mit anderen Motiven (oder sich selber) zur Melodie, zum Bau, zur Summe verbinde.

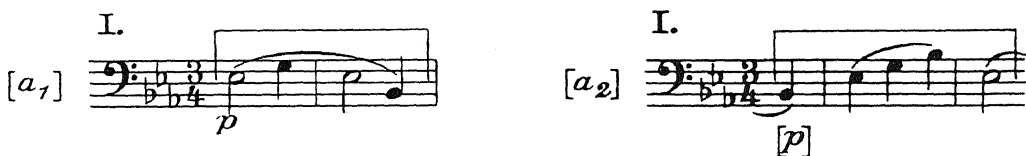


op. 55. *Eroica* Wenn sich dennoch zwei Stufen einer Variablen flüchtig nebeneinander legen, zeigt sich das Zwitterwesen „treibende Summe“. Seine Teile sind schwerer als Stufen: sie wollen ruhn in gefelligem Bau. Sein Ganzes ist leichter als die echte Summe: es strebt auseinander, will zerfließen.



Diese Summe ist nicht mehr sicher gebunden, gefaßt, in sich ruhend. Es stürmt schon innen.  $[a_2]$  will nicht neben  $[a_1]$  liegen, gefellt, ein Baufeld. Es will  $[a_1]$  wegwischen, weil es aus  $[a_1]$  verwandelt sein will: Geburt der ersten Variablen. Wir gewinnen:

### 3. (R[a] ...)



### 4. (Isolation durch Asymmetrie.)

Gefordert ist: Das Motiv verbinde sich nicht mit anderen Motiven oder sich selbst zum Bau „Melodie“. Es bleibe für sich. (Isolation.)



{A} erhält keine Antwort.  $[b_1]$ , fremdartig, espressiv, mehr aus der Welt der Oper, drängt sich statt dessen an das Volkslied heran und hängt sich schief ein. (Schwer in den leichten Takt, leicht in den schweren.) Es interessiert. Steht isoliert. Isoliert die Summe {A}.



## (Die zweite Variable.)

Verwandlung bedarf der Begrenzung. (Sie wäre sonst nicht bestimmte Verwandlung; verlöre den Sinn.) Begrenzung aber unendlicher Reihen kann nur gelingen, wo zwei unendliche Reihen sich schneiden. Gefordert ist also: ein zweites Motiv in Verwandlung: die zweite Variable.

I.

$[b_1]$  wandelt sich seinerseits und findet, gleichsam tief einatmend, als  $[b_2]$  den gehörigen schweren Takt für feine Schwere: Geburt der zweiten Variablen. Wir gewinnen:

## 6.

(R[b]...)

I.

I.



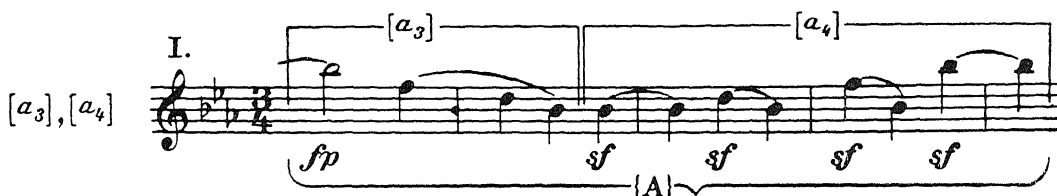
(...R[a].)

Variation ist nicht Ableitung. Variation maskiert das Motiv, um Verwandlung vorzutäuschen. Sie spielt und will entlarvt sein. Ableitung stellt Verwandlung dar. Sie meint es ernst.

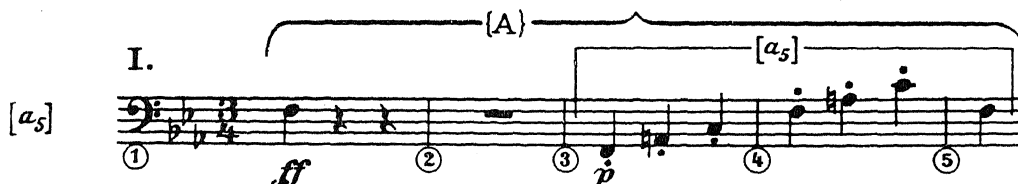


Nur Variation.  $[a_2]$  zögert, sich zu verwandeln. Es maskiert sich etwas und bleibt, was es ist.

☆



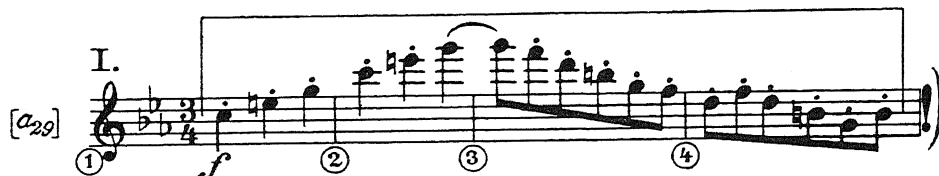
Wachstum! (Aber diese Stufen wollen zugleich Summanden fein: Summe {A} schimmert durch, die treibende Ur-Summe.)





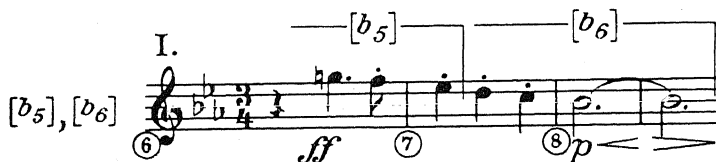
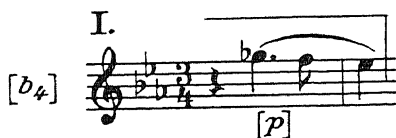


Immer noch Antwort, – wenn auch die Frage verstummt ist. Immer noch nicht: freie, einsame Stufe. (Erst wenn ein [a] für sich allein sich im Raum zeigt, wird die Klammer {A} wirklich gefprungen, wird reine, freie Genese in Gang gebracht fein:



8.

(...R[b].)



☆



... Aber – diese atmenden Laute – hinterher?:



als hätte gesagt werden sollen:



und man hätte zu atmen vergessen und atmete nach? – Ein entscheidender Griff ist gefunden! Auf daß das Motiv sogar die Reihenfolge, die es selber ist, als bloßen Zufall abstreife, haben die Hälften des Motivs die Plätze vertauscht. (Permutation.)<sup>1</sup> Wir notieren:



☆



<sup>1</sup> cf. [95], 2, [a<sub>1</sub>].



(Wie die alte Bau-Freude noch mächtig auffrichtet! Gleich zu Anfang wurden die auseinander treibenden Teile, wie durch einen Reifen, zusammengehalten:

The first system of the musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker'. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef, the same key signature, and a 3/4 time signature. The music is marked with various dynamics and articulations. In the treble staff, there are markings for  $[b_2]$ ,  $p$ ,  $cresc.$ , and  $p$ . In the bass staff, there are markings for  $[a_1]$ ,  $[a_2]$ ,  $[b_1]$ ,  $p$ ,  $cresc.$ , and  $p$ . The score is labeled 'I.' at the beginning.

Hier:

wird auf schon bebende Wände eine Kuppel gesetzt! Aber das ist noch Verliebtheit in die alte Welt! Renaissance! Addition! Aufbau! Oper!... Das beschwert und zwingt in die Breite. Das ist fruchtlos im neuen Sinne. Ist nicht da.)



(...R[b].)

I. [b<sub>11</sub>]

*p cresc. sf*

I. [b<sub>2</sub>]

*p cresc. sf p*

Wieder einatmend, aber nicht zu Ende sagend. (Das letzte Wort bleibt Hauch.) Bedeut-  
sam merklich ist dieses zarte Verschweigen.

☆

(Spiel-Genese.)

I. [b<sub>12</sub>]

*p cresc. sf p*

(eigentlich:

*p cresc. sf p*

Spielend verzögert die Stufe ihr Erscheinen; sie versucht sich auf verschiedenen Höhen,  
nicht vollendend. Dann entscheidet sie sich (etwas hastig) und spricht zu Ende. Das  
spielt Genese, sucht vorerst nach dem Wo: Spiel-Genese.<sup>1</sup> Wir bezeichnen:

I. [b<sub>12</sub>]

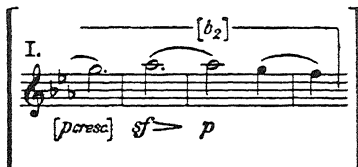
*p cresc. sf p*

[Spiel-Genese]

[b<sub>12</sub>]

<sup>1</sup> Der terminus „Spiel-Genese“ meint: die Stufe erscheint nicht gleich in ganzer Breite. Ihr  
Anfang sucht erst spielend einen Ort in der Skala. Oder auch: Die Stufe hat zwar  
vollendet. Ihr Ende sucht aber weiter einen Ort in der Skala. (Nachspiel-Genese;  
cf. [55], 17.)





☆

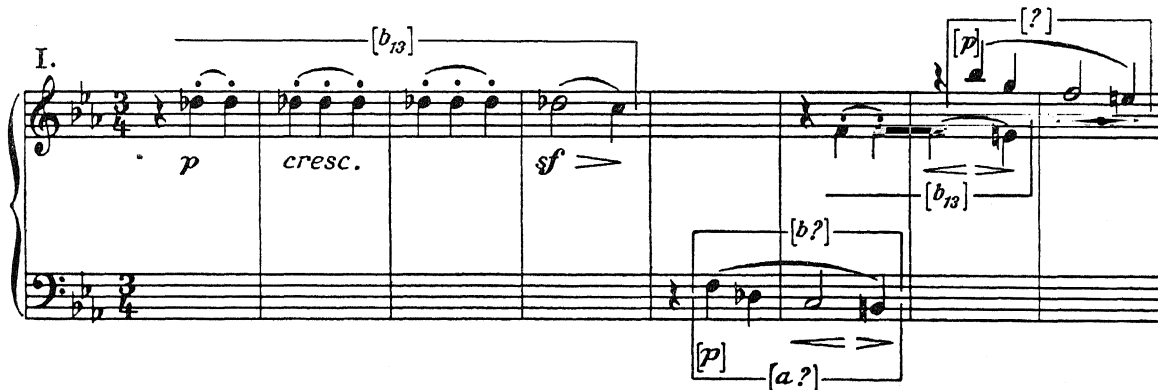


[b] verſchweigt wieder problematiſch. Und ſo einſam? Wo bleibt der Reim? --

## II.

## (Verſuchte Integration.)

Verwandlung, weil ſie unendlich iſt, bedarf der Begrenzung. Begrenzung aber unendlicher Reihen kann nur gelingen, wo zwei unendliche Reihen ſich ſchneiden: im Schnittpunkt. (Er begrenzt die [a] als ein [b] und die [b] als ein [a].) Wir müſſen alſo verſuchen: einen Schnittpunkt, das heißt: eine Stufe zu finden, die zugleich ein [a] und ein [b] iſt. Gelingt das, ſind beide Variablen begrenzt, und das Letzte geleistet: vom bloßen Wandel erlöst, unendlich, doch beendet, ſind zwei Unendliche dargeſtellt: Geſtalt iſt gegeben. (Integration.)

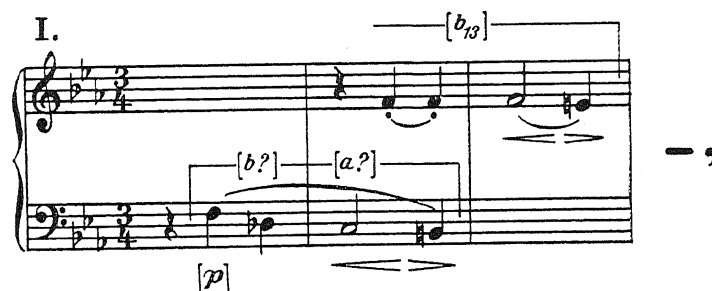


[b] langt nach [a] hin, zweimal taſtend. Das Tempo zögert. Iſt das ſchon die erlöſende Stufe?... Er fucht. Er findet. Er hält den Kurs noch nicht. Später zeigt ſich fogar die Folge:





Mit diefem:



wieviel verspricht das schon! Die letzte Möglichkeit: Integration! Er hält noch nicht fest.  
Ein [a], ein [b]?... Er fährt vorbei.

I2.

(Scheinthemata am Orte „zweites Thema“.)

I.



Das in diesen Räumen erwartete Gegenthema ercheint zwar nicht mehr. Doch der Ort zieht noch mit einiger Schwerkraft die wischenden Stufen zusammen. Gleitend legen sie sich eilig ins Nebeneinander, um gleich wieder aufzufchweben: treibende Summen.  
(Wiederholung durch Variation erzeugt summierende Kraft.)

I2



I.

*ff* *p cresc. sf* *p cresc. sf* *p cresc. sf*

[ $b_{11}$ ], [ $b_{12}$ ] wollen sich als ähnlich zueinander legen, Summe bildend, ein Symmetrie.  
 [ $b_{13}$ ] bleibt schon isoliert, ohne Reimbindung, metrisch fraglich, dem Sturm der Genese überlassen: die leichte Gerinnung zerrinnt schon.

Überdies: das fällt wieder irgendwoher, mitten hinein in den Fluß der Begebenheiten.  
 Das vorgehende Gebilde will einen Nu lang diese Tonrepetitionen als Ausklang feines Fortissimo an sich reißen, daß die trügerische Summe:

I.

*ff* *p*

sich über den Kontur des Metrums schiebt, zur Entgegennahme als Ganzes verführend.  
 (Der verschränkte Einsatz nimmt dem Thema überdies den Alleinbesitz einer Eins.) Erst im vierten Takt werden die gleichmäßig schwebenden Töne melodisch gefesselt: der echte Viertakter [ $b_{11}$ ] wächst zusammen, fein Anfang setzt sich als Anfang ein, die Schein-Summe zer springt: ein Anfangen statt eines Anfangs. (Anfang ex abrupto.)

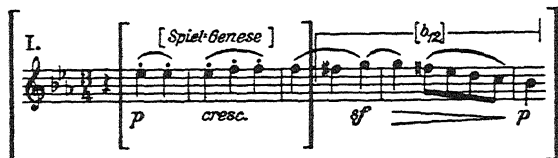
13.

(... R[b])

I.

*pp* [*Spiel-Genese*] [ $b_{14}$ ]



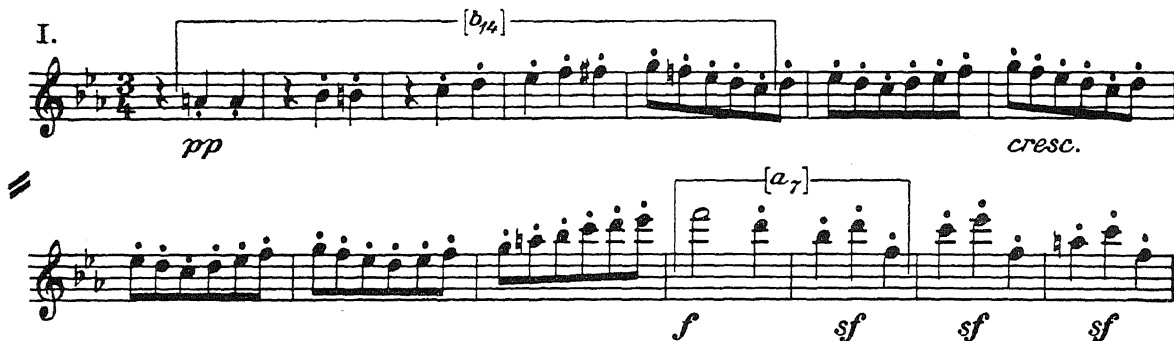


Strebt schon, ein verzogener Schatten, in den Raum „Scherzo“. Aber das Tempo hält zurück.

#### I4.

(Spannung durch Wechsel.)

Der Wechsel der Themen, der ein Thema als beendet fortzieht, um im Kontrast ein anderes daneben zu stellen, hat seine Unschuld verloren, sobald Genese in Gang gebracht ist. Denn Genese kann nicht beendet werden, weil sie unendlich ist. Ende durch Wechsel ist ihr Willkür des Nebeneinander, des Fremden.



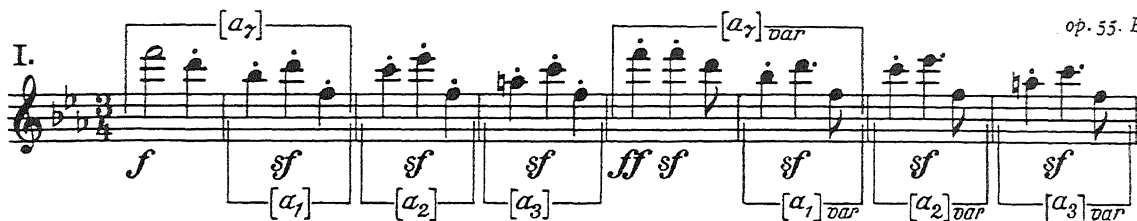
Das sind schon Stufenwesen, die aber hier der alte Wille zum Nebeneinander mit Gewalt aus einsamem Werden herausreißt. Sie vermögen ihren neuen Willen, allein zu sein, nicht mehr aufzugeben. Sie begehren, die Szene zu behaupten, um sich weiterer, um sich unendlicher Verwandlung hinzugeben. Sie sträuben sich. Üben Gegengewalt. So speißt sich Spannung aus Gewalt und Gegengewalt.

#### I5.

(...R[a]. Teilgenese.)

Stauung des Ablaufs durch partielle Erstarrung einer Stufe kann, mäßig auftretend, im Gegenfinne wirken, nämlich: die Spannung kräftigen (weil sie staut). (Gleichsam: die Haupthandlung wird kurz gebremst im entscheidenden Nu, eine Nebenhandlung erledigt sich vorerst.)

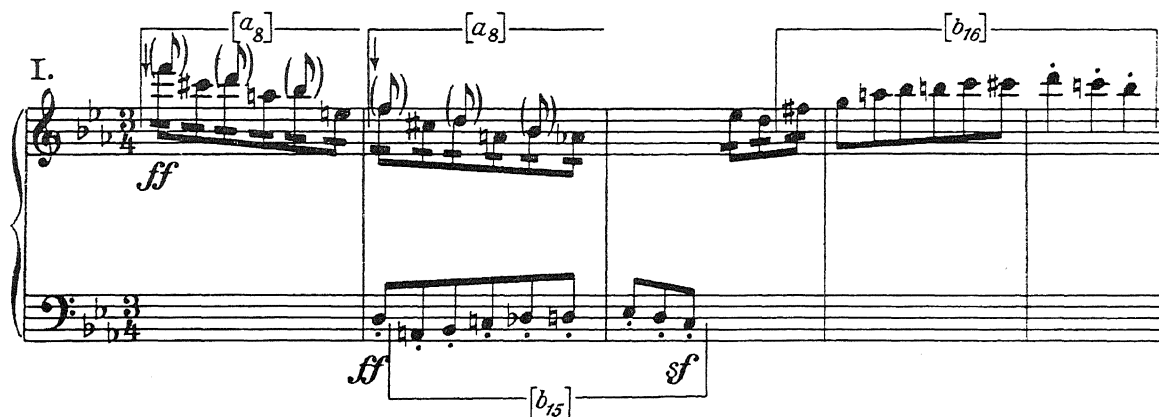




(Diese Wiederholung durch Variation behandelt den Viertakter vorübergehend als Ganzes, sie mißt ihn: das verdinglicht, versteift, flaut noch mehr.)

## I6.

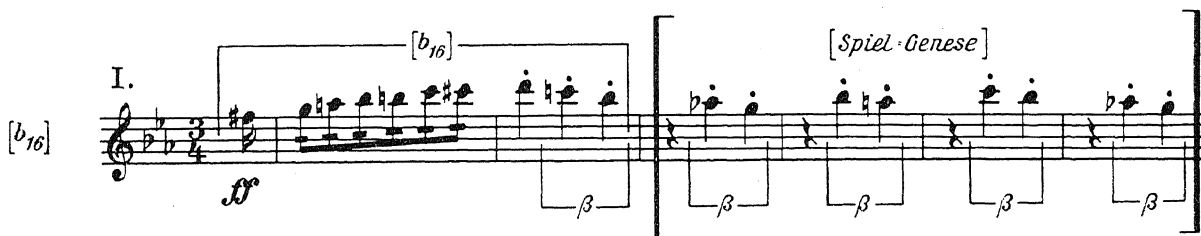
(Spannung durch Wechsel.)



[b] drängt heftig vor das letzte Wort von [a]. [a] verfälscht.

## I7.

(...R[b], Spiel-Genese.)



Eigenfönnig verzögert die Stufe ihr Verschwinden. Sie versucht verschiedene Höhen, sie sucht für ihr Ende nach einem Wo: Nach-Spiel-Genese (die gleichfalls Spannung liefert, weil sie flaut).



op. 55. *Eroica* (Bemerke: diese Stufen sind in sich schon spielgenetisch ausgebreitet:

Jenes Vor-Spielen drang nun ins Metrum, ist nun Teil und staut nicht mehr. Dieses Nach-Spielen staut, weil es stehen bleibt:<sup>1</sup>

18.

(Variablensummen.)

Wenn sich eine Stufe von  $[a]$ , statt zu vergehen, einen Nu lang neben eine Stufe von  $[b]$  legt (oder umgekehrt: eine Stufe von  $[b]$  neben eine Stufe von  $[a]$ ), entsteht die Summe aus Stufen zweier Variablen. (Variablensumme.) Sie wiegt schwerer als die treibende Summe (weil ihre Summanden sich nicht gegenseitig vernichten wollen), aber leichter als die echte Summe (weil ihre Summanden schon eine Geschichte haben und nicht verharren wollen).

<sup>1</sup> cf. Note über das Metrum, Ziffer 9. (Anhang.)



I.

I.

$[a_{10}]$   $[a_{10}]$   $[b_{17}]$   $[b_{17}]$  var  
 $p$   $sfz$   $sfz$   $p$   $[a_{12}]$   $[a_{13}]$   $[a_{14}]$   $[a_{15}]$

2.

I.

$[Spiel \cdot Gen.]$   $[b_{18}]$   $[a_{16}]$   
 $[p] cresc.$   $ff$   $f$

I.  $[Spiel \cdot Gen.]$   $[b_{16}]$   
 $f$

(Das zieht doch stark abwärts. Wir schleifen fast am Boden.)

IQ.

(Treibende Summe.)

Aber das:

I.

$[a_{17}]$   $[a_{18}]$   $[a_{19}]$   
 $f$   $sf$   $f$   $sf$   $f$   $sf$

treibt wieder nach oben und



(...R[a].)

bleibt oben:

I.

Noch einmal vom Beginne! (Nach der Tradition!) Aber jene Schläge braucht es nicht mehr, die vorhin [a<sub>1</sub>] warnten, Anfang und Thema fein zu wollen statt eines einfachen Anfangens. Es will, es kann nun schon nichts mehr bedeuten, als: Welle dieses Stromes.

(Treibende Summe.)

I.

Die Klammer! (Hier wird noch „thematifch“ gehört.)

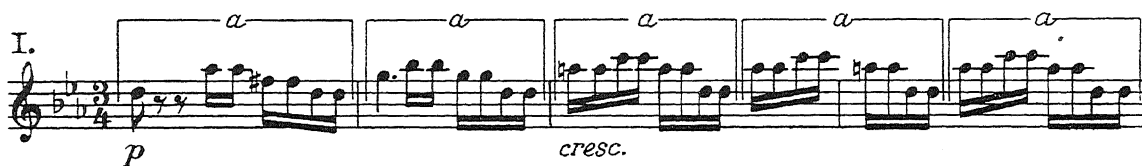
I.





Durchführung! Aber Durchführung ist Variation! Sie will als Spiel durchschaut werden, meint es nicht ernst. Das zählt nicht.

23.



Durchführung. Das zählt nicht.

24.

(Fremdkörper.)

Genese kann nicht beendet werden, weil sie un-endlich ist. Ein schlechthin Anderes, das sich behauptet, nimmt sie fort. Wo geendet wird, ist sie nicht.



Als Variablensumme hat diese Summe noch Auftrieb, Unstäte, Leben in sich. Der fremde Körper macht das Ganze flüchtig zum Dinge: ein Lied ist da. (Das erholt uns.)



(Erstarrung durch Kontrapunkt.)

I.

Auf Kontrapunkte genagelt find diese Stufen nun vollends starr; im Nullpunkte des Werdens.

(...R[b].)

I.

Dies schwingt sich schon wieder fühlbar durch lebendige Zählzeiten.

☆

I.



$(\dots R[a].)$ 

I.

[a<sub>26</sub>] *ff sf sf sf sf*

[illegible]

I. *[a<sub>28</sub>]*

The first system of the musical score is for the first ending (I.). It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/4. The melody starts on a whole note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. This is followed by a half note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The melody then continues with a half note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The final measure of the first ending is a half note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The dynamic markings are *[ff]* for the first measure, *sf* for the second measure, *sf* for the third measure, *sf* for the fourth measure, *sf* for the fifth measure, and *sf* for the sixth measure. The first ending is marked with a bracket and the number 1.

$$(\dots \mathbf{R}[b].)$$

I.

[illegible]

<sup>1</sup> Ein Verschweigen! Hörbar dem, der richtig erwartet, daß hier zu Ende gesprochen würde!



## (Treibende Summe.)

Wir wollen nicht fertig werden! (Denn das Fertige ist das Ding! Der Gegenstand!) Es geht nicht um das Fertigwerden, sondern um das Werden des Fertigen. „Man muß tun.“<sup>1</sup>

The musical score for Op. 55, No. 29, 'Treibende Summe.', is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of music. The first system, labeled 'I.', features a treble clef and a key signature change to one flat (B-flat). It includes dynamic markings such as  $[p]$ ,  $sfp$ , and  $[b_{22}]$ , and is annotated with '[Spiel-Gen.]' and '[Spiel-Genese]'. The second system, also labeled 'I.', continues the melodic line with a  $[p]$  marking and a  $[b_2]$  annotation.

Noch einmal gerinnt aus  $[b]$  ein Kontrast-Thema, jene früheren Gerinnungen zu bloßen Repräsentanten einer immer noch gefuchten Melodie herabwürdigend. Aber gleich bläht der genetische Sturm das Gebilde fort. Wir fuchen weiter. Szenenwechsel:

## 30.

## (...R[a].)

Die Ähnlichkeit der einander folgenden Stufen soll so schwach fein, daß wir nicht versucht werden, Summen aus ihnen zu bilden. Denn wir sollen nicht mehr addieren.

This block contains the musical notation for the final part of Op. 55, Nos. 29 and 30. The first system, labeled 'I.', is for Op. 29 and features a treble clef, a key signature of two flats, and a  $[f]$  dynamic marking. The second system, also labeled 'I.', is for Op. 30 and features a treble clef, a key signature of two flats, and a  $[a_{30}]$  annotation. Both systems show a melodic line with various intervals and dynamics.

<sup>1</sup> Goethe, Max. u. Refl. 419.



I. [a<sub>31</sub>] *[f]* *sf*

I. [a<sub>32</sub>] *[f]* *sf*

I. [a<sub>33</sub>] *ff*

Diese Stufen sind einander noch zu ähnlich. Sie reizen kaum zu genetischer Schau. Sie dulden noch, sie fordern fast die gefellige Bindung ins Nebeneinander. (... Er ahnt das Symbol. Er weiß, daß es ist, und weiß seinen Ort. Doch er sucht noch im falschen Bereich: in der Weite und Breite der Ebene. Er weiß noch nicht (noch nicht immer): die Art der Ferne des Zieles (das auch nahe ist!). Doch nur: ein Drama! Des Dichters und feines Werks! Vielleicht, weil nur der alternde Geist das Symbol in Sicherheit zu haben, zu halten vermag.)

## 3I.

(... R[a], ... R[b]. Plötzlicher Szenenwechsel.)

I. [a<sub>33</sub>] [b<sub>22</sub>] [Spiel: Genese]

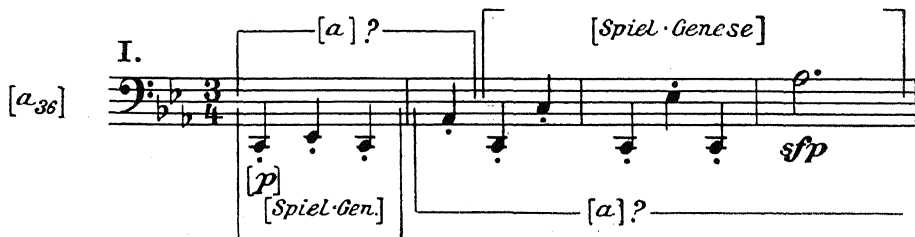
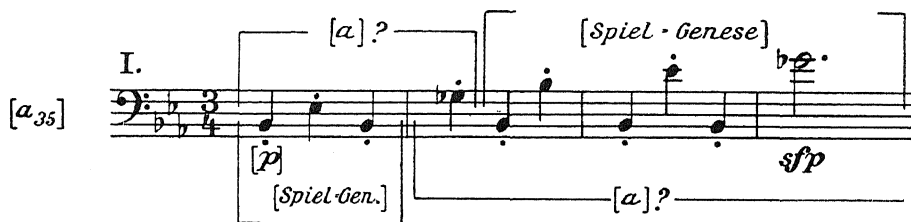
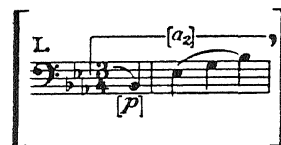
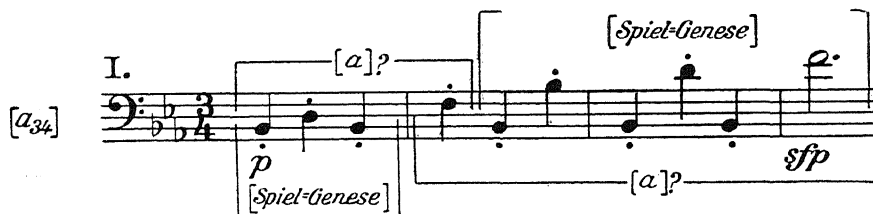
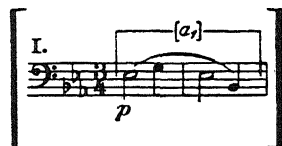
*ff* *p* *sf* *sf*

[a<sub>33</sub>] darf nicht ausreden. [b<sub>22</sub>] spricht hinein – und scheint fortzufahren (durch (3), (4) zu gehen). Wir entdecken bald: das war ein Anfang (kein Fortfahren). Wir berichtigen. Das ist ein Anfangen, statt eines Anfangs. (Einsatz ex abrupto, mitten im Geschehen.)



(Schillernde Stufen; ...R[a].)

Wir dürfen nicht fertig werden! Was hier gesagt werden soll, ist nicht und kann nicht sein, was eine einzelne dieser Stufen ausagen könnte! Wir werden es zu wissen beginnen, wenn viele dieser Stufen vorbeigegangen und nichts mehr, als Stufen, sind. Wir würden es ganz wissen, wenn eine Allheit von Stufen vorbeigegangen wäre. Wir würden es ganz sagen können, wenn eine Allheit von Bedeutungen in eine einzelne Stufe gedrängt werden könnte. (Das Symbol wäre dann gesagt.)









Two musical staves for piano (p) in 3/4 time, marked 'I.' and 'A.'. The first staff has a dynamic marking [p] and a bracketed section [A]. The second staff has a dynamic marking [p] cresc. and a bracketed section [A]. Both staves feature a series of notes with dynamic markings [a1] and [a42] above them.

Aber das sind Summen! Wie kleine Gewichte hängen sie sich an die schillernden Stufen: sie sind schwerer. In ihnen aber treibt dieselbe Spannung, treibt Drama (weil eben hier Summanden sich vernichten wollen und doch gebunden bleiben zur Summe). Es fühlt sich: wenn sie zerprüngen, würde der Strom der verschlossenen Energie sich antreibend in den Hauptstrom ergießen.

34.

(Indifferenz.)

Musical score for piano (p) in 3/4 time, marked 'I.' and 'A.'. The score features a series of notes with dynamic markings [b23] and [b24] above them. The bottom staff has a series of notes with dynamic markings [a1], [a44], [a74], [a74], [a45], and [a45] below them. The score includes dynamic markings f, p, decresc., and pp.

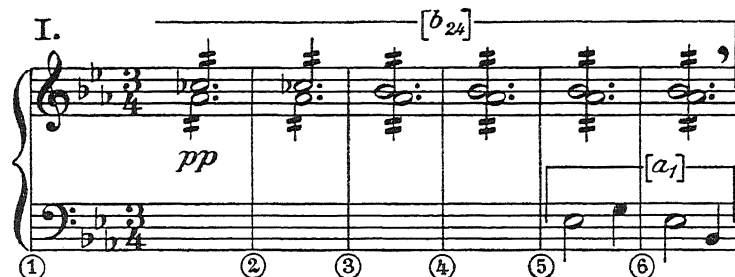
Beziehungslos stehen die beiden Variablen im selben Raume, als wäre nichts geschehen. Es ist viel geschehen! Wir können nicht mehr zum Ausgang zurück. Nach diesen Ver-

<sup>1</sup> Die Bezeichnung „[ ]“ will ausdrücken: das Fehlen des Auftakts wird hier empfunden; [a] ist nach vorn unvollständig. Das Fehlen der Endnote scheint dagegen eher wie ein Verschweigen eines Wortes (das also da ist).



wandlungen, Spannungen, Krämpfen hat die Situation ihre Unbefangenheit nicht mehr. *op. 55. Eroica*  
 Sie ist geschwängert. (Wie diese [a] immer wieder abbrehen, wieder anheben! Das  
 Metrum hält sie kaum, sie scheinen ortlos. Wie dieses [b] vereinfacht über die unbegrenzte  
 Ebene hin ruft!)

2.



[a] schwebt wie vergessen im Raum des letzten [b]. (Gleichsam: [b] trägt [a] in den Falten  
 feines Mantels. Aber sie wissen nicht voneinander.) ... Da der Weg in Transsubstantiation  
 noch versperrt ist, ist nicht mehr zu leisten. Die gespeicherte Energie verpufft. Die Situation  
 wird leer. Hier sollte für diesmal alles zu Ende sein.

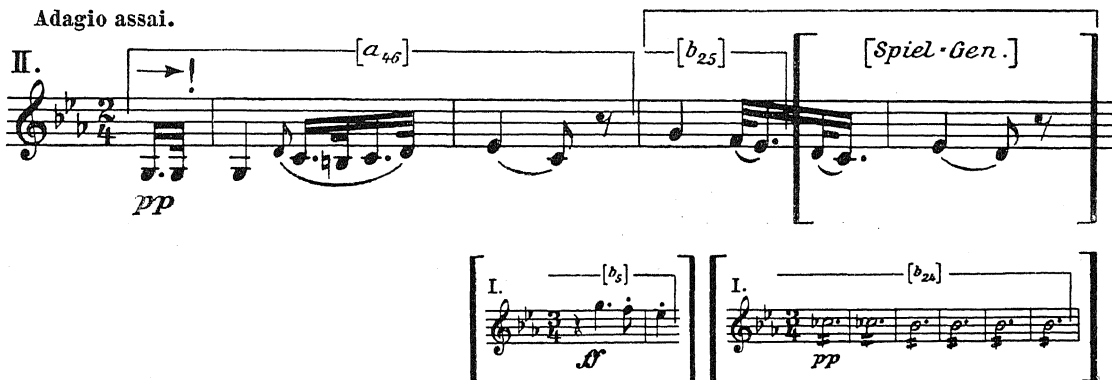
35.

(Variablenfumme, zum Liede gerundet.)

Der Anfang sei nichts, als ein Anfangen. Das Ende sei nichts, als ein  
 Enden. Die Folge sei nichts, als ein Folgen, Reihenfolge nur, weil wir  
 eben nicht anders können, als durch die Zeit hin sprechen. (Wir dürfen  
 es nicht nach der Reihe meinen. Wir sprächen nicht lebendige Gestalt.)

*Marcia funebre.*

*Adagio assai.*



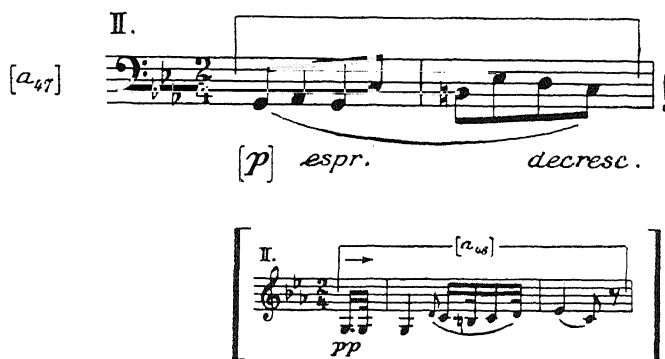




Ein  $[a]$ , ein  $[b]$ ! Fremder Stoff drängt sich zu, macht breit und schwer. Das Tempo gibt Raft: ein Lied wird gebaut. (Dieses  $[a]$  ist kaum kenntlich in seiner Inversion. Mehr gedacht, als gehäut. Es empfängt bald Beleuchtung, wird sich entpuppen.)

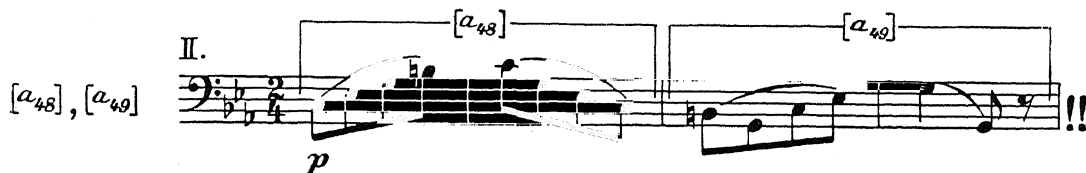
36.

(...R $[a]$ .)



☆

(Treibende Summe.)



☆





Entpuppt! Aufdrängend ähnlich (damit wir erkennen), hebt es sich auf, steigt unbeschwert, winkt zurück, leuchtet vor: Genese ist wieder im Gange.

☆



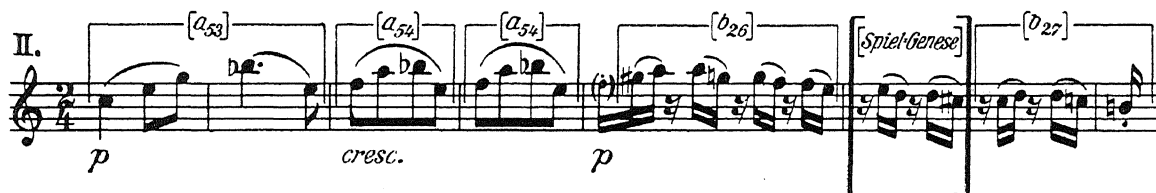
☆



(Hier wird abgerundet.)

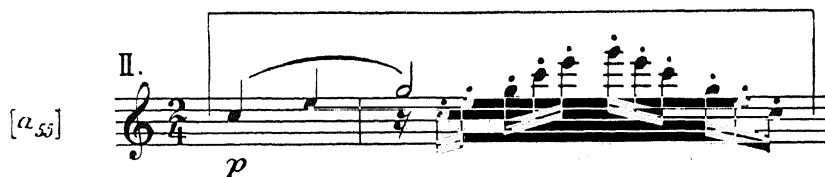
37.

(Variablenfumme.)



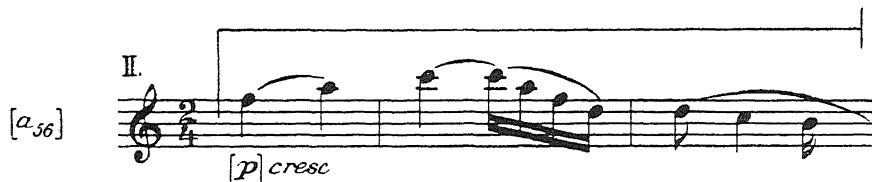
38.

(...R[a].)



☆





(In die Fremdheit ausschweifend.)

☆



Die Leistung ist: daß dieses Wesen nicht aus seinen Grenzen schwillt. Es verwandelt sich: es verändert sich nicht. Mit vollkommener Sicherheit ist die variable Gegebenheit in ihren Schranken gehalten. (Freilich: diese Stufen sind einander noch zu ähnlich. Sie fordern fast die gefellige Bindung ins Nebeneinander.)

39.

(Reduktion.)

Reduktion zeigt statt des Ganzen, das wir erwarten, nur ein Stück desselben. Indem sie verschweigt, nicht erwähnt, nicht verwirklicht, was wir dennoch anwesend, wirkend denken sollen, macht sie denken. Sie vergeistigt den Rest zum Vertreter des Ganzen. So entkörpern sie das Ganze (und dadurch den Rest). Sie macht die Stufe stufenhafter, weil sie entdinglicht. Sie regt also an zu genetischer Schau. Sie erleichtert sie.



40.

(Teilgenese.)







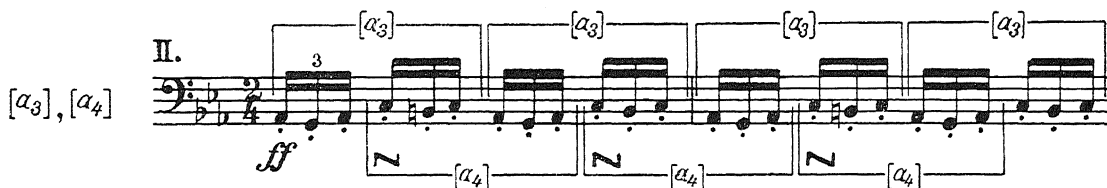
op. 55. Eroica



☆

(Rotation.)

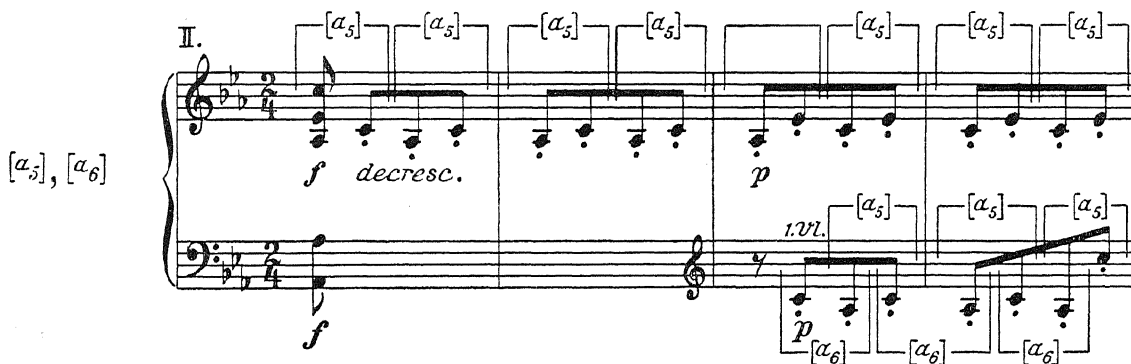
Die Reihenfolge sei nichts, als ein Folgen, weil wir eben durch die gerichtete Zeit hin sprechen müssen.



Beide  $[\alpha]$  sind kräftig fuggeriert,  $[\alpha_3]$  durch Farbe, Dynamik, Einsatz,  $[\alpha_4]$  durch den Abfluß der ähnlichen Stufen. Es koppeln sich also die Triolen dieses Ornaments bald im Sinne von  $[\alpha_3]$ , bald im Sinne von  $[\alpha_4]$ : Das Motiv überflägt sich. (Permutation in Betrieb, Permutation als Vorgang: Rotation.)<sup>1</sup> (Das eröffnet eine große Möglichkeit.)

☆

(Rotation.)



$[\alpha]$  rotiert noch immer.  $[\alpha_5]$  bleibt zwar eine Weile ohne Störung. Doch der schiefe Einsatz der ersten Geige will umgewichten und die Lesung  $[\alpha_6]$  in Wirkung setzen.

<sup>1</sup> cf. [95], 2,  $[a_1]$ .



(Variablenfumme.)

II.

[a<sub>58</sub>] [a<sub>58</sub>] var

[b<sub>26</sub>] [b<sub>27</sub>] [b<sub>27</sub>] [b<sub>27</sub>]

decresc. p

[a<sub>33</sub>] [b<sub>22</sub>]

L

① ② ③ ①

p

... Diese Kunst der Bezüge gefattet die letzte Schlichtheit der Gebärde. Ein Sept-Akkord-arpeggio! Nicht viel mehr, als nichts! Im Zuge dieser Erscheinungen: ein [a], das verstummt!

(... R[a].)

II.

[a<sub>39</sub>] [a<sub>60</sub>] [a<sub>67</sub>]

[p] cresc.

I

[a<sub>38</sub>] [a<sub>38</sub>]

[pp] sp sp



## (Isolation durch metrische Lockerung.)

Ein motivischer Anfang will immer die erste Kammer des Metrums besetzen: er will ein metrischer Anfang sein. Bricht ein Motiv in den Raum eines anderen ein (verschränkter Einsatz, Verschränkung), entsteht also Unsicherheit metrischen Rechts und Gerichts. Denn hier zeigt sich ein Anfang im Raum einer (8) [(7), (6) ufw.] und behauptet: hier sei (1), die erste Kammer des Metrums.

Das können wir nutzen. Behauptet sich der neue Gedanke, indem er nun selber ein eigenes volles Metrum durchläuft, eine eigene (8) zu seiner alleinigen (8) und also seinen Anfang definitiv zum Anfange in einer (1), einer ersten Kammer, machend, so büßt das alte Metrum die Kraft ein, sein Motiv ganz sicher zu halten. Das Motiv, es kann nicht recht fußen, weil keine (8) [(7), (6) ufw.] ihm unbestritten gehört. Es steht metrisch gelockert, steht dadurch isoliert.

Vollendet hingegen der neue Gedanke nicht seinen Lauf durch die sämtlichen Kammern des metrischen Raumes, so bleibt er selbst ohne rechten metrischen Ort (weil keine (1) [(2), (3) ufw.] ihm unbestritten gehört). Er schwebt ohne volle Schwere, ist metrisch gelockert, ist dadurch isoliert. (Metrische Lockerung.)

The image displays two systems of musical notation for piano, likely from Beethoven's Eroica Symphony, Op. 55. The notation is in G major, 2/4 time, and consists of a treble and bass staff joined by a brace.

**First System:**

- Measures 6, 7, and 8 are marked with circled numbers 6, 7, and 8 respectively.
- Measure 6 starts with a piano (*p*) dynamic.
- Measures 7 and 8 are bracketed together with the annotation  $[b_{27}]$ .
- Measure 9 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 10 is marked with a circled 2.
- Measure 11 is marked with a circled 3.
- Measure 12 is marked with a circled 4.
- Measures 11 and 12 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 13 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 14 is marked with a circled 2.
- Measure 15 is marked with a circled 3.
- Measure 16 is marked with a circled 4.
- Measures 15 and 16 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 17 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 18 is marked with a circled 2.
- Measure 19 is marked with a circled 3.
- Measure 20 is marked with a circled 4.
- Measures 19 and 20 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 21 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 22 is marked with a circled 2.
- Measure 23 is marked with a circled 3.
- Measure 24 is marked with a circled 4.
- Measures 23 and 24 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .

**Second System:**

- Measures 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32 are marked with circled numbers 3, 4, 5, 6, 7, and 8 respectively.
- Measure 25 is marked with a circled 3.
- Measure 26 is marked with a circled 4.
- Measure 27 is marked with a circled 5.
- Measure 28 is marked with a circled 6.
- Measure 29 is marked with a circled 7.
- Measure 30 is marked with a circled 8.
- Measures 29 and 30 are bracketed together with the annotation  $[b_{25}]$ .
- Measure 31 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 32 is marked with a circled 2.
- Measures 31 and 32 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 33 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 34 is marked with a circled 2.
- Measure 35 is marked with a circled 3.
- Measure 36 is marked with a circled 4.
- Measures 35 and 36 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 37 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 38 is marked with a circled 2.
- Measure 39 is marked with a circled 3.
- Measure 40 is marked with a circled 4.
- Measures 39 and 40 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 41 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 42 is marked with a circled 2.
- Measure 43 is marked with a circled 3.
- Measure 44 is marked with a circled 4.
- Measures 43 and 44 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 45 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 46 is marked with a circled 2.
- Measure 47 is marked with a circled 3.
- Measure 48 is marked with a circled 4.
- Measures 47 and 48 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 49 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 50 is marked with a circled 2.
- Measure 51 is marked with a circled 3.
- Measure 52 is marked with a circled 4.
- Measures 51 and 52 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 53 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 54 is marked with a circled 2.
- Measure 55 is marked with a circled 3.
- Measure 56 is marked with a circled 4.
- Measures 55 and 56 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 57 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 58 is marked with a circled 2.
- Measure 59 is marked with a circled 3.
- Measure 60 is marked with a circled 4.
- Measures 59 and 60 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 61 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 62 is marked with a circled 2.
- Measure 63 is marked with a circled 3.
- Measure 64 is marked with a circled 4.
- Measures 63 and 64 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 65 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 66 is marked with a circled 2.
- Measure 67 is marked with a circled 3.
- Measure 68 is marked with a circled 4.
- Measures 67 and 68 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 69 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 70 is marked with a circled 2.
- Measure 71 is marked with a circled 3.
- Measure 72 is marked with a circled 4.
- Measures 71 and 72 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 73 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 74 is marked with a circled 2.
- Measure 75 is marked with a circled 3.
- Measure 76 is marked with a circled 4.
- Measures 75 and 76 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 77 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 78 is marked with a circled 2.
- Measure 79 is marked with a circled 3.
- Measure 80 is marked with a circled 4.
- Measures 79 and 80 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 81 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 82 is marked with a circled 2.
- Measure 83 is marked with a circled 3.
- Measure 84 is marked with a circled 4.
- Measures 83 and 84 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 85 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 86 is marked with a circled 2.
- Measure 87 is marked with a circled 3.
- Measure 88 is marked with a circled 4.
- Measures 87 and 88 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 89 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 90 is marked with a circled 2.
- Measure 91 is marked with a circled 3.
- Measure 92 is marked with a circled 4.
- Measures 91 and 92 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 93 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 94 is marked with a circled 2.
- Measure 95 is marked with a circled 3.
- Measure 96 is marked with a circled 4.
- Measures 95 and 96 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .
- Measure 97 is marked with a circled 1 and a piano (*p*) dynamic.
- Measure 98 is marked with a circled 2.
- Measure 99 is marked with a circled 3.
- Measure 100 is marked with a circled 4.
- Measures 99 and 100 are bracketed together with the annotation  $[a_{60}]$ .



op. 55. *Eroica* In die achte Kammer des Metrums bricht eine Horde treibender Summen, hier folle Anfang fein, hier fei (I): ein neues Metrum. ( $[b_{27}]$  schwebt gelockert.)  
 In die dritte Kammer des neuen Metrums fällt eine schwere Variablensumme, hier folle Anfang fein, hier fei (I): ein neues Metrum. (Die  $[a_{39}]$ ,  $[a_{60}]$ ,  $[a_{61}]$  schweben gelockert.)

# 44.

( $[b]$ -Lied in naturfremdem Tempo.)

Wir dürfen das Motiv noch in unserer Welt denken, solange es sich im Takte unseres Atems, unseres Pulses, unserer Schritte regt. Wir verlieren es in unbestimmte Weite, wenn es Zeiten durchmißt, die es nicht gibt.

III.  $[Spiel\text{-}Genese]$   $[b_{28}]$

pp

I.  $[Spiel\text{-}Genese]$   $[b_{16}]$

pp

I.  $[Spiel\text{-}Genese]$   $[b_{12}]$

p cresc. sf p

I.  $[b_2]$

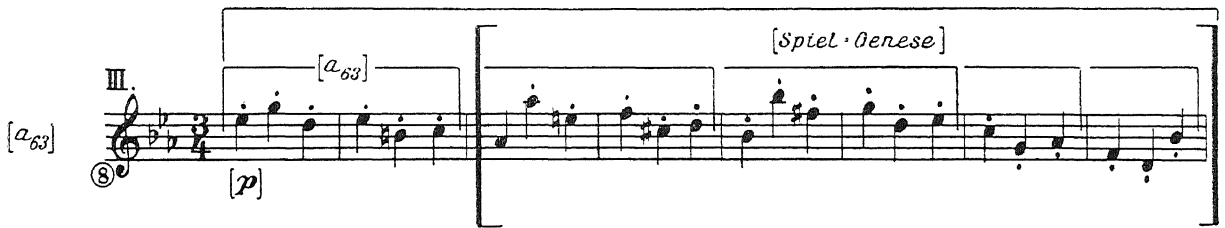
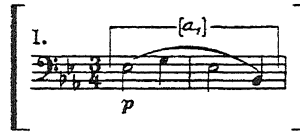
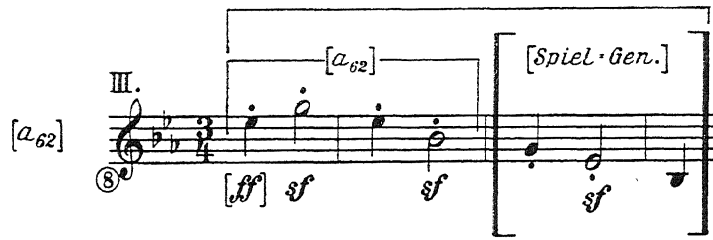
p cresc. sf p

Diese Zeit ist naturfremd. Hier können wir nicht atmen. Wir verlieren uns. Das  $[b]$ -Lied steht unerreichbar, wir wissen nicht, wie weit.



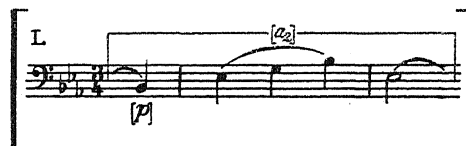
45.  
(... R[a].)

op. 55. Eroica



Die Bühne gehört [b]. Es füllt das ganze Metrum. Dief[e] [a] ähneln gar fehr [a<sub>1</sub>]. Sie find nur Varianten. Sie ftehen hinten, Herolde, die ein [a<sub>2</sub>] verkünden wollen.

☆





op. 55. *Eroica* Ein  $[a_1]$  rief, ein  $[a_2]$  kam. (Höre zusammen:

III.

(Wie alles errungen ist, nichts geschenkt! Hier bot sich zuerst ein mattes  $[a_1]$  an:

Sk.

Wie springt jetzt  $[a_2]$  als erwartet heraus! Wir sehen es kommen!)

☆

III.

Abgerundet. Ein Lied.



## (Turbulenz.)

III.

Diagram illustrating a musical passage (III) in 3/4 time, marked 'Turbulenz.'. The score shows two staves. The upper staff contains a sequence of notes numbered 1 through 8, with a fermata over the final note. The lower staff contains a sequence of notes numbered 1 through 8, with a fermata over the final note. Arrows indicate a relationship between the two staves, suggesting a 'Spiel-Gen.' (playful) or 'a65' variation. The passage is characterized by a 'Spiel-Gen.' (playful) or 'a65' variation.

Ein fremdes Lied springt in die (2) und sprengt das Metrum. Kein einziges Gewicht bleibt liegen. Die unbefohlenen Motive wollen sich trennen. (Isolation.)

## 47.

... Das fremde Motiv:

## Allegro molto.

IV.

Diagram illustrating a musical passage (IV) in 2/4 time, marked 'Allegro molto.'. The score shows a single staff with a sequence of notes. The passage is characterized by a 'dolce' (sweet) or 'a66' variation.

(wir wissen, wo es herkommt) scheint nicht völlig fremd. Er versucht, es in seinen Strom zu werfen:

## (Variablenfumme.)

[Poco Andante.]

V.

Diagram illustrating a musical passage (V) in 3/4 time, marked 'Poco Andante.'. The score shows two staves. The upper staff contains a sequence of notes numbered 1 through 8, with a fermata over the final note. The lower staff contains a sequence of notes numbered 1 through 8, with a fermata over the final note. Arrows indicate a relationship between the two staves, suggesting a 'Spiel-Gen.' (playful) or 'a65' variation. The passage is characterized by a 'Spiel-Gen.' (playful) or 'a65' variation.

I.

Diagram illustrating a musical passage (I) in 3/4 time, marked 'Poco Andante.'. The score shows a single staff with a sequence of notes. The passage is characterized by a 'dolce' (sweet) or 'a66' variation.



IV.

[a<sub>67</sub>] [a<sub>68</sub>] [a<sub>69</sub>] [a<sub>70</sub>] [a<sub>71</sub>]

[p] cresc. cresc.

[a<sub>72</sub>] [a<sub>73</sub>] [a<sub>74</sub>] [a<sub>75</sub>] [a<sub>76</sub>] [a<sub>77</sub>]

f sempre più, f ff

II. [a<sub>53</sub>] [a<sub>54</sub>]

p cresc.

Ein letztes Auffrischen genetischen Windes. (Die Stufe rotiert überdies.)



op. 57

(A p p a f f i o n a t a)

1804–1806

„Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre.“

(Goethe, Naturwissenschaftl. Schriften VI, 446.)







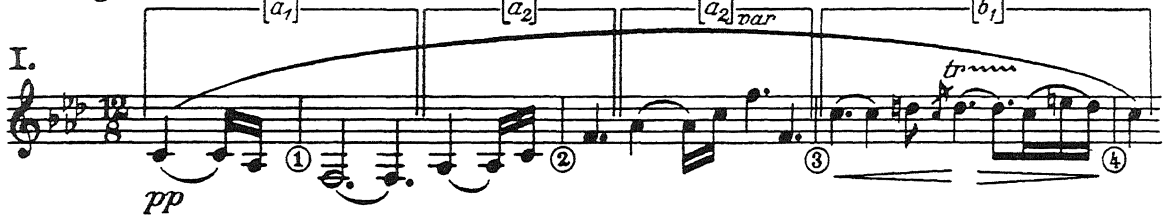
# Zwei Variable.

op. 57.  
Appassionata

## I.

(Variablensumme.)

Allegro assai.



Keine Abrundung mehr, kein fremder Stoff mehr, der beschwert, der in der Ebene festhält.

Die Variablen sind nun mit sich allein. Scherzo-Zeit.<sup>1</sup> „Scherzo“ – 1800

[a] verliert gleich das Merkmal: „Richtung nach abwärts.“ Mitgeteilt ist folglich: die Aussage dieser [a] über Richtung sagt nichts Wesentliches aus.

– Gesteigerte Fremdheit der Schauspieler gegeneinander. Mit schon geistigen Flügeln strebt [a] durch naturfremde Zeit. [b] will diesen hitzigen Zeitschlägen nicht gehorchen. Fühlbar zerzt es zurück in größeres Verweilen. (Ein tief und langsam atmender Triller in der Welt „Scherzo“!) – Schon ist die Situation problematisch.

## 2.

(Spannung durch Wechsel.)<sup>2</sup>

Der Wechsel der Themen, der ein Thema als beendet fortzieht, um im Kontrast ein anderes daneben zu stellen, hat seine Unschuld verloren, sobald Genese in Gang gebracht ist. Denn Genese kann nicht beendet werden, weil sie unendlich ist. Ende durch Wechsel ist ihr Willkür des Nebeneinander, des Fremden.

<sup>1</sup> cf. [55], 44. <sup>2</sup> cf. [55], 14.



Schon will [*b*] der Verwandlung sich hingeben. Schon unterbricht [*a*], sich seinerseits wandelnd. Schon ist die Spannung zwischen den kleinen Szenen. Schon ist das Drama im Gange. (Wie [*b*], Teil-Genese auslagend, noch zart hemmt! Wie [*a*] halb erst hineinschaut, dann sehr lärmend herausbricht, den Schauplatz hastig umstellt, dennoch, als schon die alles entscheidende achte Kammer erreicht ist, mit dieser heftigen, aber jäh gemäßigten Geste von [*b*] entfernt wird!)

### 3.

(Anfang ex abrupto.)<sup>1</sup>

Der Anfang der Reihe darf kein Jetzt, kein Hier bleiben wollen. (Er bliebe Ding, wäre nicht Stufe.) Der Anfang soll ex abrupto sprechen, als setze er fort. Er sei nur ein Anfangen.

Eigenfinnig drängt diese eckige Form des Themas sich auf, als sei sie dessen wahre Gestalt. Sie verweist [*a*] var in die dritte Kammer:

Wir berichtigen:

Dies ist ein Anfangen, statt: eines Anfangs. Und gibt dem Thema den Anfang in (2). Ein Anfang ex abrupto.

[*b*] ist nun aus seiner (3) gestoßen, wo es ruhte (schwer in schwerem Raume). Es hängt jetzt schief (schwer in leichtem Raume),<sup>2</sup> es scheint ohne Ort im Metrum, scheint nicht verhaftet, scheint zu wandern. (Metrische Lockerung.)

<sup>1</sup> cf. [55], I. <sup>2</sup> cf. [55], 4.



## (Isolation durch metrische Lockerung.)

I.

[*a*<sub>1</sub>] drängt das in (4) erwartete [*b*] krampfhaft hinaus, weitere Wanderung befehlend. Es hängt sich selbst an, den eignen Schatten spielend, spielt ihn abermals und nötigt [*b*<sub>1</sub>] in die dritte Kammer. (Nämlich: [*b*<sub>1</sub>] versucht, aus der (4) vertrieben, für sich zu beginnen, in der ersten Kammer. [*a*] dringt ins Metrum als [*a*<sub>6</sub>] hinein, die Ähnlichkeit sagt „(4)“ (hier sei die vierte Kammer), und also ist [*b*<sub>1</sub>] in die (3) gezwungen.)

[*b*<sub>1</sub>] vereinsamt, weil es wandern muß, und läßt also [*a*] in Einsamkeit zurück. (Denn nichts ist sonst zu erblicken.) Deutlich legt sich schon leerer Raum wie ein Mantel um sie. Sie blicken bedeutfam. Stehn trächtig. Lüftern nach Geburt und Wiedergeburt. (Denn das Motiv kann nicht allein sein. Ist es der Ebene entfallen, dem Nebeneinander, muß es in den Raum des Werdens springen.)

## 5.

## (Verfhränkung.)

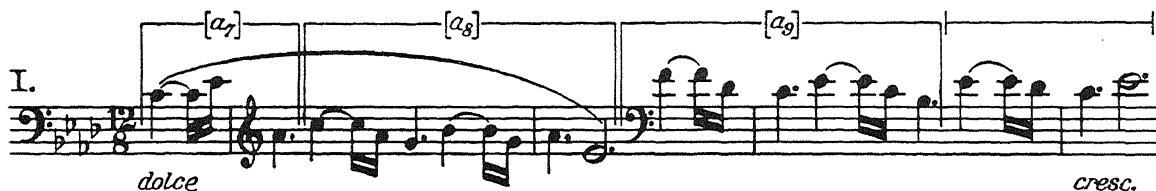
I.

Aufgeblasen, atemlos schiebt sich [*b*<sub>4</sub>] über das schweifende [*b*<sub>1</sub>]. Sichtbar verfingelt die Stufe die Stufe. (Aber [*a*] war erwartet. Es wird vermisst. Wandert es auch? –)



(Konkretion von  $[a]$  am Orte „2. Thema“.)

Nicht lange, nicht dauernd ertragen wir das Aufatmen in diese Einsamkeiten fahrender Monaden. Denn wir müssen Begreifende bleiben, und begreifen können wir nur das Ding, das da ruht.



Das Tempo ruckt kaum: schon find wir gelandet in meßbarer Zeit: der Puls klopft natürlich.<sup>1</sup> Die Schwerkraft des Ortes<sup>2</sup> wird genutzt: eine Summe gerinnt, ein Fremdes hält nieder: aus dem Werden find wir entlassen. (Nicht auf das Festland! Auf Festeres. Reißend treibt es dennoch im Innern dieses Körpers.)

(Variablensummen.)

Wenn sich eine Stufe von  $[a]$ , statt zu vergehen, einen Nu lang neben eine Stufe von  $[b]$  legt (oder umgekehrt: eine Stufe von  $[b]$  neben ein  $[a]$ ), entsteht die Summe aus Stufen zweier Variablen. (Variablen-summe.) Sie wiegt schwerer als die treibende Summe (weil ihre Summanden sich nicht gegenseitig vernichten wollen), aber leichter als die echte Summe (weil ihre Summanden schon eine Geschichte haben und nicht verharren wollen).<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Die Beschleunigung und Hemmung der Zeitschläge, die die Seele in zeitunfaßliche Gegenden, gleichsam in ein Zeit-Zwielicht zwingen soll, reizt sie zur Gegenwehr. Sie faßt, indem sie zwei Schläge als ein Gefdehnis, einen Schlag als Summe zweier Gefdehnisse entgegennimmt. (Sie halbiert, sie verdoppelt in Zeit-Not ihr Maß, um dennoch messen zu können.) Ihr natürlicher Puls klopft etwa 72mal in der Minute. So empfängt sie auch 144 Schläge, so auch 36 mühelos noch als Natur. Sie vermag – dies ist ihre Kraft! – bei 36, bei 72, bei 144 Schlägen die nämliche Zeithelle zu stabilisieren. Sie verliert sich nicht leicht. Auch in der Mitte dieser Strecken, und vielleicht auch in der Mitte dieser Mitten, herrscht ihr noch merklche Helle! Der Musiker, der, um Gestalt zu verwirklichen, die wirkliche Zeit überfliegen will, findet also das gesuchte Zeit-Zwielicht in der engsten Nähe der natürlichen helleren und hellsten Pole. Er wird sein Tempo also nur um ein geringes beschleunigen (oder verlangfamen).

<sup>2</sup> cf. [55], 12. <sup>3</sup> cf. [55], 18.



I.

I. *dolce* *p* *f* *sf* *p* *pp* [Spiel-Genese]

[a] stockt, macht eine Gebärde, hält inne. [b] nimmt die (7), bleibt dort, zögert, spielt, will fort von der Ebene – der Bau steht Ruine...

2.

I. *f* *ff* *sf* [a12] [b8] [a12] [b8] [a12] [b8] [b9] [a11]

<sup>1</sup> Darum geht es: durch die Pädagogie der Kontinuität Stufen, Partikeln zu gewinnen, die ohne Ähnlichkeit den Sinn weiter tragen! Den Sinn ohne fein Kleid! [a<sub>10</sub>] ist noch ähnlich, aber schon schwächer ähnlich. Der Zusammenhang schwängert es mit dem Sinne [a]. Wir sind auf dem Wege!



8.  
(...R[b].)

I.  $[b_9], [b_{10}]$

I.  $[b_{11}]$

9.  
(...R[a].)

I.  $[a_{13}]$

I.  $[a_{14}]$

10.

(Anfänge ex abrupto in Verschränkung.)

I.  $[a_1]$   $[a_2]$   $[a_2]$  var  $[a_1]$  var  $[a_2]$  var

$[a_2]$  var  $[a_1]$   $[a_2]$   $[a_2]$  var

Eine Sturzflut von Wellen aus Irgendwoher. Überdies sich verschlingend, anfanglos, endelos.



(Es wird pädagogisch gewinkt:

op. 57.  
Appassionata

I.

[*a tempo*] [*Thema*]

[*a<sub>1/4</sub>*] [*a<sub>1</sub> var*] [*a<sub>2</sub> var*] [*a<sub>2</sub> var*]

[*pp*] ① ② ③ ④

Ein Finger zeigt deutlich: „ex abrupto!“)

II.

(...R[b].)

I.

[*b<sub>1/2</sub>*] [*Spiel=Genese*] [*b*] [*b*]

[*b<sub>2</sub>*]

⑦

I.

[*b<sub>1</sub>*]

[*pp*]

Wieder in ganzer Figur. (Gleichsam gewappnet sich erhebend.) Vorerst in der (7).



(Konkretion von [b].)

Andante con moto.

II.

p

*sf*

[b13] [b14] [b15] [b16] [b16] var

I.

*pp*

[b19] [b20] [b19] [b22] [b22] var

*cresc.* *sf* *p*

[b18] [b20] [b18] [b22] [b18] [b22]

Der Platz gehört [b]. Es ruht etwas. (Aber diesen Zeitfhlägen ist nicht zu trauen. Sie peitschen die treibende Summe doch ein wenig zu haſtig-geſpenſtig vorwärts. Das iſt nicht Natur! Scherzo-Zeit droht weiter in der Nähe.)

(...R[b].)

Allegro ma non troppo.

III.

[b24]

*f*

Scherzo-Zeit. Zeit-Nacht.



14.  
(Fragmente kleiner Lieder.)

op. 57.  
*Appassionata*

I.

III.

(Jenes frühere, so zart innehaltende, so innig besonnene Wort:

I.

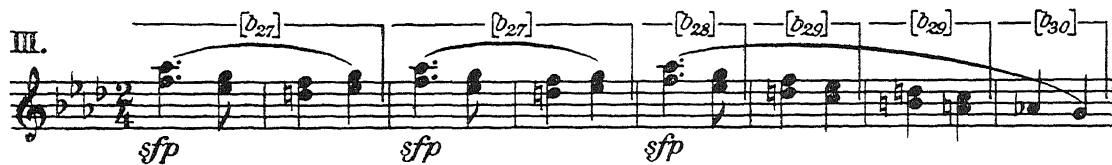
nun wild durch unwirtliche Gegend geblafen!)

2.

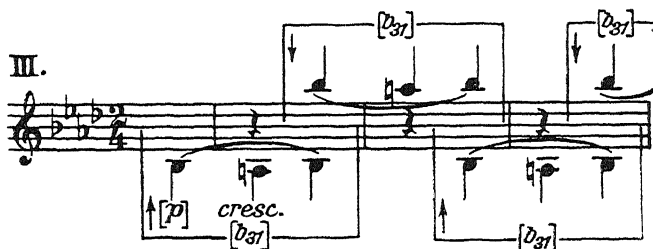
III.



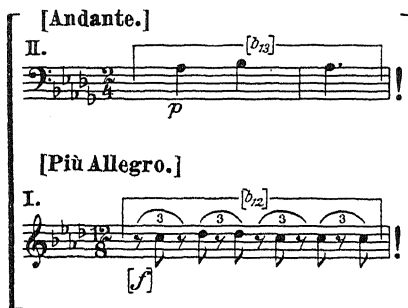
3.



4.



5.

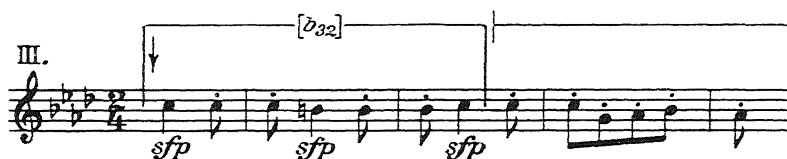




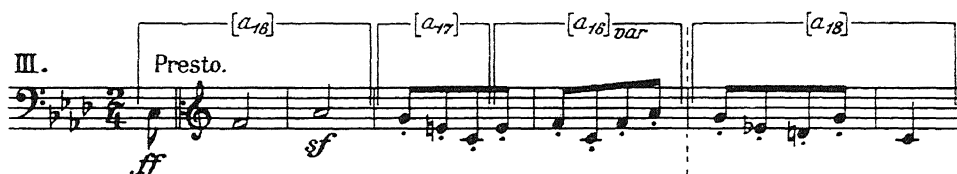
6.

op. 57.  
Appassionata

„Aber sag mir, ob wir stehen  
Oder ob wir weitergehen?  
Alles, alles scheint zu drehen...“  
(Walpurgisnacht.)



7.



... Homunculi! Das will alles gerinnen und finken. Doch das Geheimnis der Verwandtschaft raubt diesen Wesen die Schwere der Persönlichkeit. Der Sturm der dunklen Zeit überdies. Das weht im Tempo von Erinnerungen. Naturfern. Das kann nicht real fein.



## (Ouverture



op. 72

Nr. 3 zur Oper „Leonore”)

1805–1806

„Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel  
zu allen Zeichen der Natur.”

(Goethe, Naturwissensch. Schriften, VI, 446.)





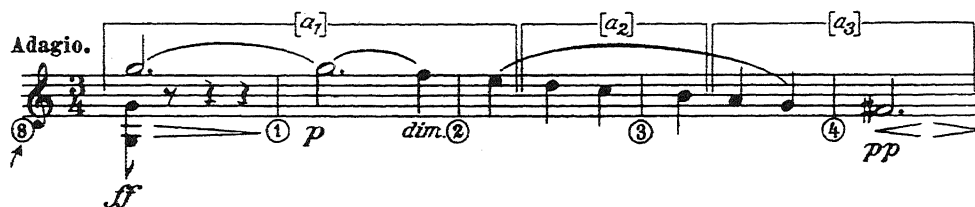


# Zwei Variable. Ableitung derselben aus gegebenen Melodien.

op. 72.  
Ouvertüre  
Nr. 3 zur Oper  
„Leonore“

## I.

(R[a]... Anfang ex abrupto.)



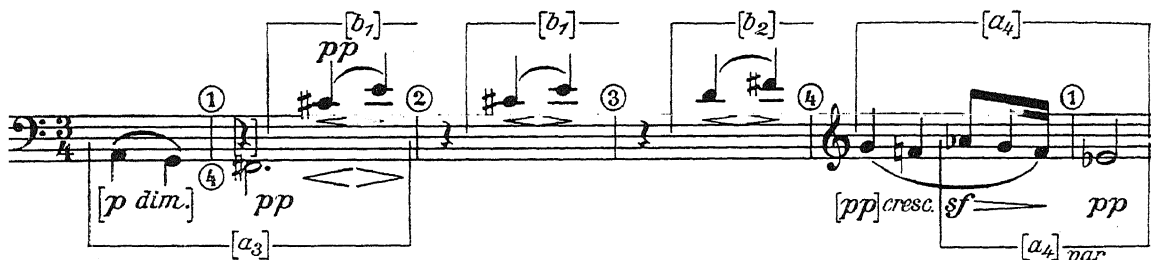
(In der Ouvertüre Nr. 2 hatte er einfach gesagt:



Hier erst wird der Stufe ein abrupto-Einsatz gewonnen.)

## 2.

(R[b]..., verführert auftretend. Spannung durch Wechsel.)



[b] fällt in die (4) (Verführer), sagt: hier sei die erste Kammer. Stabilisiert ein neues Metrum. Entwurzelt [a]. Isoliert es.

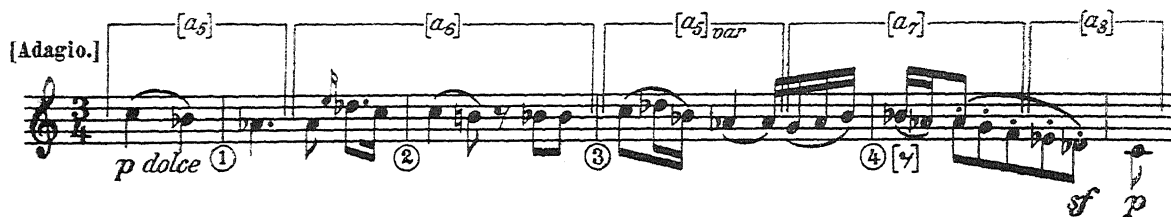
[a] spricht dann in die (4) des neuen Metrums (Spannung durch Wechsel). Es stockt und sagt abermals von vorn, enthusiastischer. Die Spanne des Taktes reicht nicht. Es zerrt an der Zeit. Schon ist das Drama im Gange.



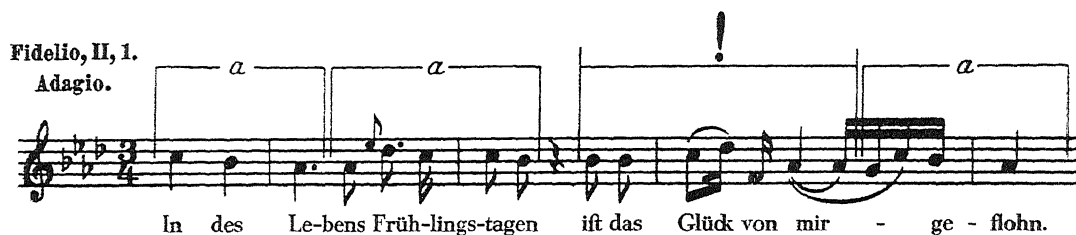
op. 72.  
Ouvertüre  
Nr. 3 zur Oper  
„Leonore“

3.

(Konkretion von [a].)



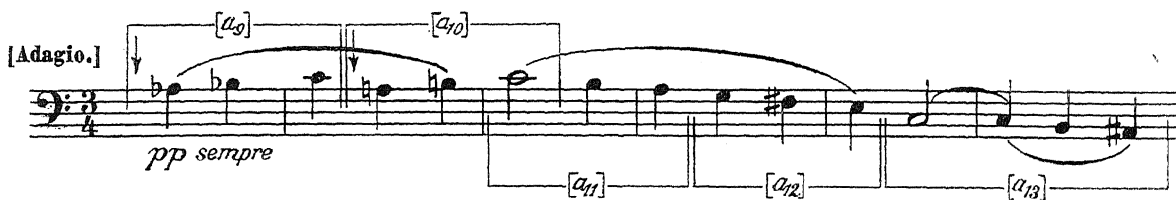
(Gegeben war die Melodie:



Dies wurde mit zartem Druck zur treibenden Summe gemodelt, und so die erste Variable gewonnen. Das Ganze des Arien-Fragmentes, wie es hier als Ganzes gebracht wird, scheint nun nur wie eben geronnen, eine flüchtige Summe, bestimmt, alsbald zu zergehen: eine bloße Konkretion.)

4.

(..R[a], unvollständig.)



[a] entfernt sich unmittelbar von der lockenden Grenze des vokalen Raumes. Es verliert das Merkmal „Richtung nach unten“, macht sich absolut, ein Wesen im Ton-Raum.



5.

(...R[b], unvollständig.)

op 72.  
Ouvertüre  
Nr. 3 zur Oper  
„Leonore“

[b<sub>3</sub>], [b<sub>4</sub>]

[Adagio.]

pp

[b<sub>3</sub>]

3

[Spiel-Genese]

[b<sub>4</sub>]

3

[Spiel-Genese]

[Spiel-Genese]

[Adagio.]

[b<sub>2</sub>]

[pp]

[b] wächst in die Breite! Das ist beklemmend. (Breite ist dem genetischen Willen ein Irrtum, Glaube an falsche, addierte Unendlichkeit, hoffnungslos. Wir suchen Grenzen. Breite hat keine Grenzen!)

☆

[Adagio.]

[b<sub>5</sub>]

[Spiel-Genese]

[b<sub>5</sub>]

pp

[b] verliert seinerseits das Merkmal „Richtung nach oben“. Es folgt in die Ferne.



op. 72.  
Ouvertüre  
Nr. 3 zur Oper  
„Leonore“

6.

(Melodisch leerer Raum.)

[Adagio.]

The musical score for movement 6 is in 3/4 time. It begins with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The melody is characterized by a series of chords and a single note, creating a 'melodically empty space'.

Ein Getöse. Griffe auf einer riesigen Gitarre: ein lärmendes Nichts. Die Szene ist leer.  
Spannung wird gefammelt. (Eine neue Methode der Stauung und Steigerung!)

7.

(Indifferenz.)

[Adagio.]

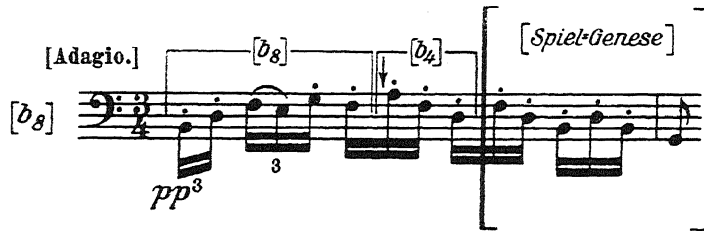
The musical score for movement 7 is in 3/4 time. It begins with a piano (p) dynamic. The melody is characterized by a series of chords and a single note, creating a 'melodically empty space'.



8.

(...R[b].)

op. 72.  
Ouvertüre  
Nr. 3 zur Oper  
„Leonore“



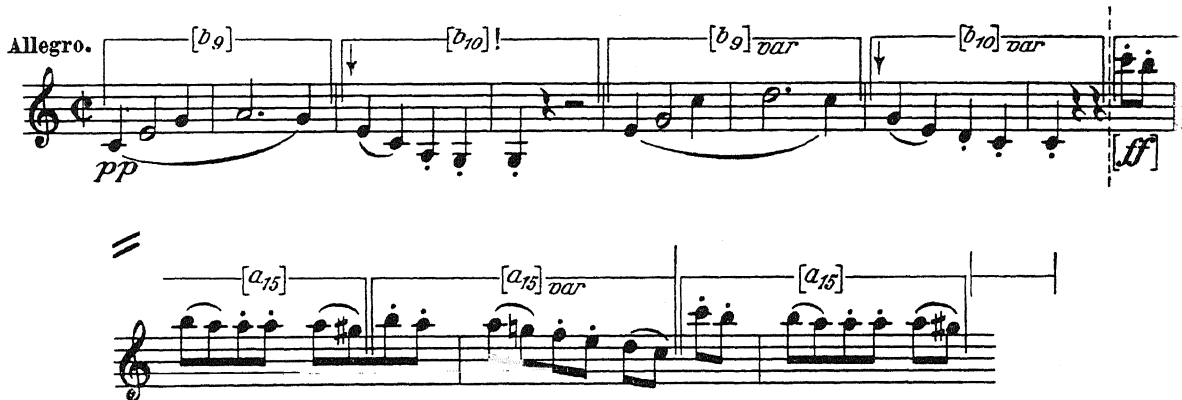
☆



Endlich in ganzer Breite! Es muß nun tief werden: ein Aperçu!<sup>1</sup>

9.

(Variablenfumme.)



Immer fühlten wir hier: etwas hat sich endlich entschieden! Etwas wurde nun fertig, ist da! Wir wissen es nun: [b]!

<sup>1</sup> „Alles wahre Aperçu kommt aus einer Folge und bringt Folge. Es ist ein Mittelglied einer großen produktiv aufsteigenden Kette.“ Goethe, Sprüche in Prosa.



IO.  
(...R[b].)

IO. (...R[b].)

First system: Treble clef, key of D major. Measures 117-122. Dynamics: *p*, *f*, *p*. Brackets above measures 117-121 and 122. Labels:  $[b_{11}]$ ,  $[b_{12}]$ .

Second system: Treble clef, key of D major. Measures 123-124. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*. Brackets above measures 123-124 and 124-125. Labels:  $[b_{13}]$ ,  $[b_{14}]$ .

Third system: Treble clef, key of D major. Measures 125-130. Dynamics: *p sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *f*. Brackets above measures 125-129 and 130-131. Labels:  $[b_{15}]$ ,  $[Spiel-Genese]$ ,  $[Teil-Genese]$ .

II.  
(...R[a].)

II. (...R[a].)

First system: Treble clef, key of D major. Measures 132-137. Dynamics: *sf*, *p*, *cresc.*. Brackets above measures 132-136 and 137-142. Labels:  $[a_{16}]$ ,  $[a_{17}]$ .

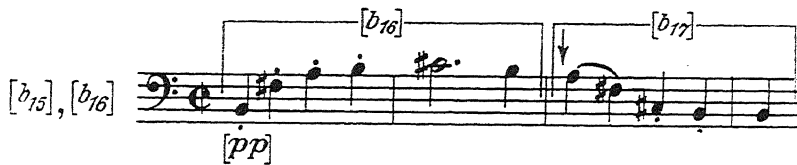
Second system: Bass clef, key of D major. Measures 138-142. Dynamics: *pp*. Brackets above measures 138-141 and 142. Labels:  $[a_{18}]$ ,  $[a_{18} var]$ ,  $[Spiel-Genese]$ .



## 12.

(...R[b].)

op. 72.  
Ouvertüre  
Nr. 3 zur Oper  
„Leonore“



☆

(Spaltung.)

Das zweite Intervall zerreißt völlig. Die Teile verschieben sich gegeneinander. Der schwere Taktschlag fuggeriert dem Diskant sogar schon die Folge ( $\beta + \alpha$ )! Rotation scheint schon im Gange. Permutation scheint fast verwirklicht.)<sup>1</sup>

## 13.

(...R[a].)

(Immer folgen wir auch hineinhren: „In des Lebens – in des Lebens – [Frühlingstagen]!“)

<sup>1</sup> cf. [55], 40; [95], 2, [a<sub>1</sub>].



☆

(Konkretion. Oktavierung.)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Wenn hier in [b<sub>25</sub>] die Flöte statt des mittleren „es“ das obere bringt, sollen wir nicht ein Hinaufgehen der Melodie um eine Sext verstehen und tun das auch nicht. Dieses Springen in die obere (oder untere) Oktave aus technisch-klanglichen Gründen ist ein Verfahren älterer Orchester-Routine, an das wir gewöhnt sind. (Oktavierung.) Wir empfangen in diesem Falle die Oktave einfach als identisch mit ihrer Prim und empfinden den melodischen Zug nicht als geändert. (So lesen wir hier [b<sub>25</sub>] wie selbstverständlich als ein ununterbrochenes Hinab.) Die Möglichkeit zwiefachen Sinnes, die sich hier immerhin bietet, benutzt unser Meister. (Er muß ja versuchen, scheinbar Eindeutiges vieldeutig zu zeigen, um in Überwindung selbsterzeugter Vieldeutigkeiten seine neue Deutung, seine neue Einheit zum Bewußtsein zu bringen.) Ihm wird – wir werden das sehen – auch die traditionelle Erlaubnis zur Oktavierung, indem er sie ernst nimmt, zu einem Mittel, seine neue Wahrheit, ja das Letzte zu sagen: Integration. – Hier ist der Zauber dieser Möglichkeit noch nicht gewußt (oder noch nicht gegeben. Vergleiche aber schon [67], 7). Oktavierung zeigt sich hier noch einmal in der Unschuld einer Konvention.

<sup>2</sup> Wegen [b<sub>10</sub>] empfinden wir [b<sub>25</sub>] nicht als apostrophiert; aber [b<sub>23</sub>], [b<sub>24</sub>] scheinen uns einen Ton zu verhehlen.



op. 72.  
Ouvertüre  
Nr. 3 zur Oper  
„Leonore“

Fidelio, II.

Leonore. Ad! Du bist ge - ret-tet!

15.  
(Ofzillation.)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Beide Variablen wurden also ihrem Wortfinne nach der Oper entnommen. [a], „Er“, klagt im Gefängnis; [b], „Sie“, verkündet die Rettung. Programm-Mufik? – Wenn wir wollen. Wir dürfen das absolute Tongebilde auch leise dichterisch färben. Eine Ouvertüre eben. (Wenn wir wollen.)

<sup>2</sup> Der Terminus „Oszillation“ meint: der Gedanke zuckt zwischen den Bereichen  $[a]$  und  $[b]$  hin und her, ohne einen Integrationspunkt (d. h. eine Stelle, wo ein  $[a]$  ein  $[b]$ , ein  $[b]$  ein  $[a]$  wäre) zu finden oder zu behaupten.



op. 72.  
Ouvertüre  
Nr. 3 zur Oper  
„Leonore“

[a<sub>20</sub>], ein deutliches [a], zeigt sich in Reduktion: [a], der Teil, vertritt es, ein Repräsentant. (Reduktion zeigt statt des Ganzen, das wir erwarten, ein Stück desselben in der Funktion des Ganzen. Sie vergeistigt das Ganze zum Rest, den Rest zum Ganzen.)<sup>1</sup>

[a] nun, der Repräsentant, gleichsam gefüllt mit dem Sinne [a], also ein [a], zeigt sich plötzlich als Teil von [b], also ein [b]. (Es sagt: ich bedeute auch [b], vertrete auch [b], sage auch „[b]“, bin ein [b].) Wunderbar zweideutig lockt dieses Gesicht, versprechend nach beiden Seiten; alles versprechend: Integration. (Integration ist alles!) Es ist schwül hier: Integration ist merklich nahe.

## 16.

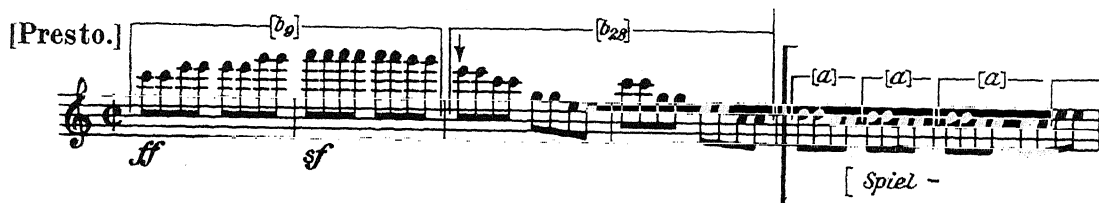
(...R[a]. Afymmetrie.)



Aus dem Traume springend. Einen Platz im Metrum suchend. (Immer sollen wir denken: „In des Lebens – in des Lebens ...!“)

## 17.

(Summe.)



<sup>1</sup> cf. [55], 39.



—[a]— [a]— [a]— [a]— [a]—

*sf* *sf* *sf*

[a] [a22] [a23] [a22] [a23] [a24]

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

—Genese ]

[a24]

In die Ebene zurückgekehrt. Hand in Hand. „Er“ und „Sie“. (Wenn wir wollen.)







op. 58, I

(Klavier-Konzert in G-dur)

1805–1806

„La nature de la substance est d'être féconde  
et de faire naître des suites ou variétés.”

Leibnitz (Gerhard, VII, 444).





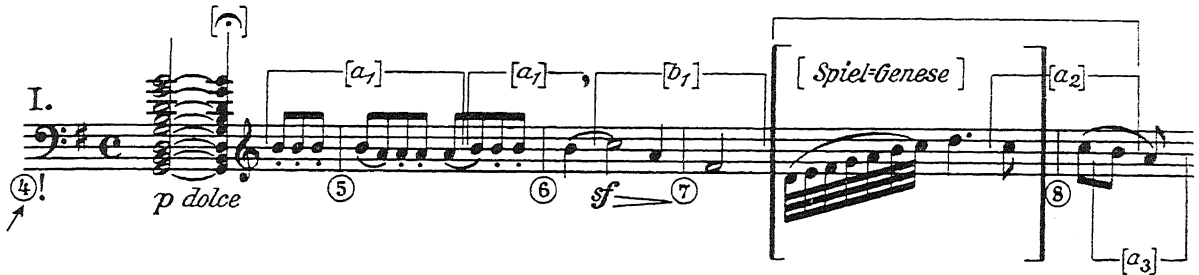


# Isolation einer Variablen.

op. 58, I.  
Klavier-  
Konzert  
in G-dur

## I.

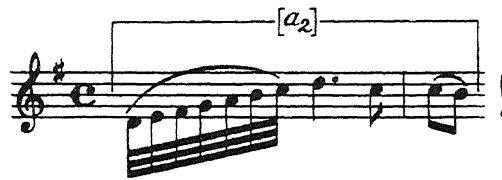
(Anfang ex abrupto. Spannung durch Wechsel.)



Eine (4), in der wir schon raften sollen. Dann spricht es erst. Es antwortet. Willig fucht der Geist in dem Vorleben dieser Töne nach der Frage...

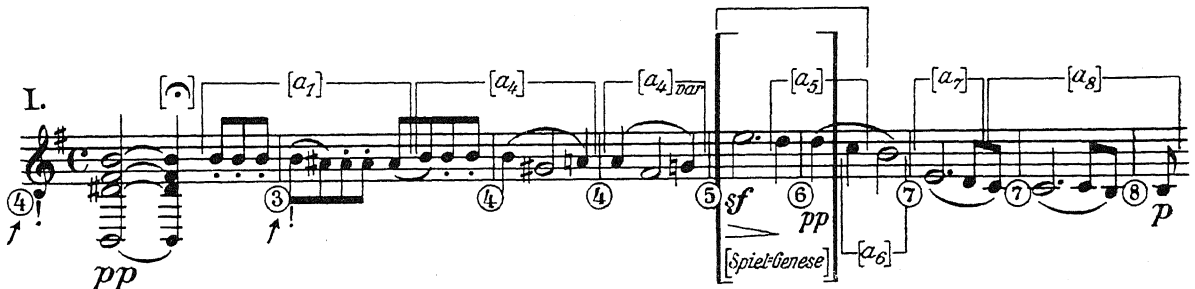
[a] will ein zweitesmal reden, [b] schiebt es fort. Es hängt sich schief ein: schwer in den leichten Takt, leicht in den schweren. Es interessiert. Es steht isoliert. Es isoliert [a] (weil es sich isoliert. (Isolation durch Asymmetrie.)<sup>1</sup>

[a] nimmt die Bühne zurück, sich enthusiastisch überbietend:



## 2.

(Erneuerter ex abrupto. Treibende Summe [a].)



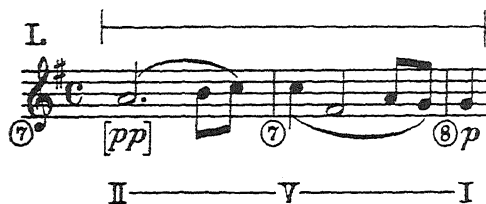
<sup>1</sup> Abermals hängt eine Hauptfigur asymmetrisch an schwacher Stelle, ortlos gleichsam, wie etwa jene Engelkörper des Barock, die aus dem Halt der rahmenden Fläche in die Haltlosigkeit zu drängen, zu fallen scheinen. Meint er – Barock? – Nur hypothetisch. Er braucht die barocke Art der Behauptung in ihrer Geste unendlicher Breite, um jene falsche Unendlichkeit durch seine echte, durch die genetische, endgültig zu überfliegen, zu desavouieren, – zu beenden. (cf. [55], 4; [57], 3; [72], 2.)



op. 58, I.  
Klavier-  
Konzert  
in G-dur

Noch einmal dieses Komma vor dem ersten Worte. (Überdies: aus (5) ward (3). Schon scheint auch die Hälfte des Nachsatzes verschollen.)

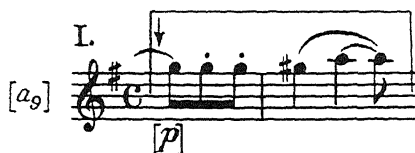
[b] ist nicht mehr da. Unbehelligt treibt [a] rein in die Höhe und Tiefe, pflanzenhaft. (Aber zart hält dieser Punkt:



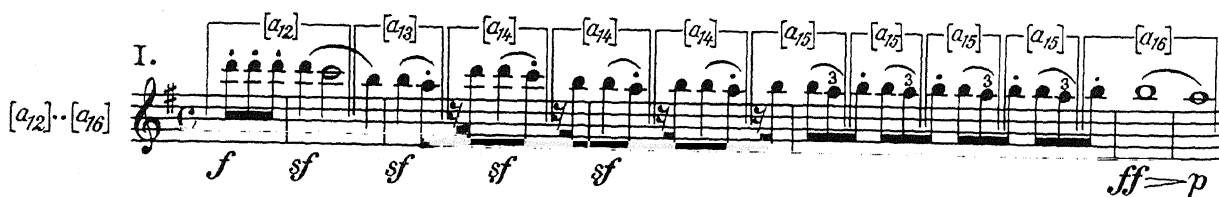
noch die Stufen aneinander.)

3.

(...R[a].)



☆



Diminutionen und Amplifikationen, wie in Fugenzeiten? – Aber das soll nun alles als lebendiges Atmen empfangen werden: Stadien auf dem Lebenswege...



## (Projektion in die Tiefe.)

Gerät in das Metrum eines Gedankens, verschoben gegen ihn, ein zweiter Gedanke, erzwingt er die Projektion eines der beiden Gedanken in die Tiefe des metrischen Haufes.<sup>1</sup>

[a] füllt völlig das Metrum aus und bleibt im Besitze. [b], der zweite Gedanke, durch Trugschluß in die (5) des ersten geworfen, steht entfernt, hinter den Kammern (5)–(8). (Perspektive.)

☆

[b] scheint in Bewegung zum Horizont hin. Es steht schon hinter der (8). [a] steht vereinfacht (weil [b] sich entfernt). (Isolation einer Variablen.)

<sup>1</sup> S. Note über das Metrum, Ziffer 9. (Anhang.)



(...R[a], unvollständig. Kampflofer Zustand.)

I.

[a<sub>19</sub>] [pp] poco cresc.

☆

I.

[pp cresc.]

[ Spiel-Genese ]

Eine Spiel-Genese, die sich nicht entscheiden kann. Ertraglos verzichtend. (Diefte trügerischen Quinten, legato angeboten! Sie gibt es nicht! Sie find fremd, find außen: das vereinfamt noch mehr ...)

I.

[a<sub>20</sub>] [a<sub>21</sub>] [a<sub>22</sub>] [a<sub>23</sub>]

☆

Amplifikation! Diminution der Amplifikation! Atemzüge!

I.

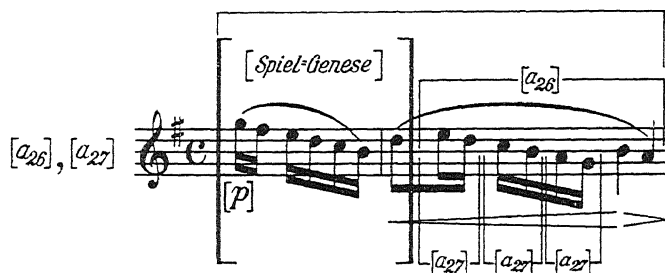
[a<sub>24</sub>] [a<sub>24</sub>] [Spiel-Genese]

☆





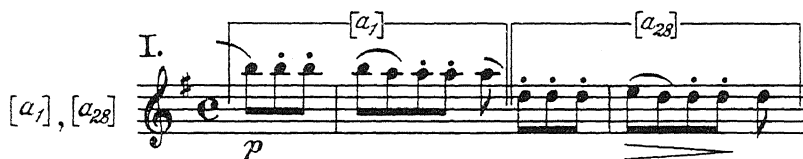
☆



Amplifikation! Diminution! Amplifikation der Diminution! Tief einatmend. Dann leichter.

☆

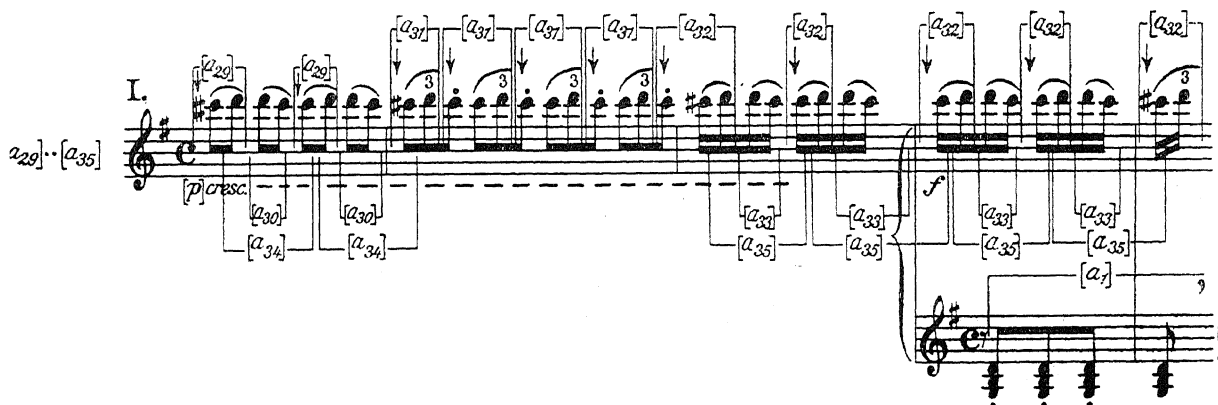
(Lied - Fragment.)



Die Kraft der Symmetrie!

☆

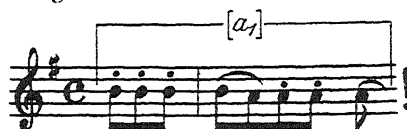
(Schillernde Stufen.)





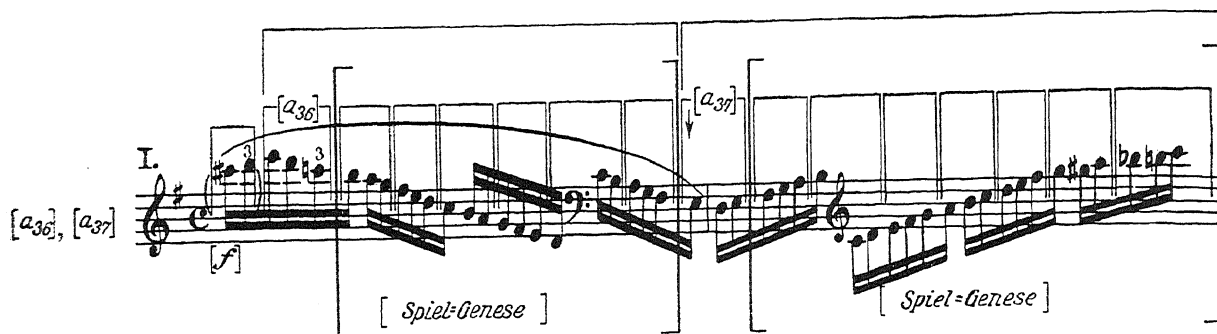
op. 58, I.  
Klavier-  
Konzert  
in G-dur

(Wenn man einfach herausfagen dürfte:



,und alles wäre schon gefagt, und wir dürften es bewenden lassen und am Ende fein! Wir versuchen. Doch dieser Zug in die Höhe?... Wir verstummen. Ein neuer Sinn heißt, daß das Wort nicht starr sei, daß es fließe.)

☆



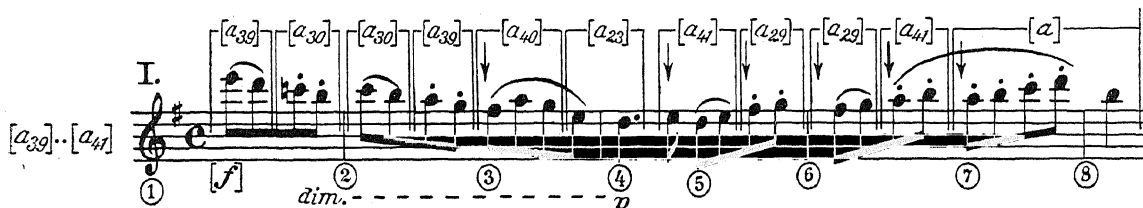
Sich entwindend dem Zugriff des Dingfesten. (Wir wollen nicht fertig werden! Das Fertige ist das Ding! Es geht nicht um das Fertigwerden! Es geht um das Werden des Fertigen! „Man muß tun.“<sup>1</sup>

☆



☆

(Lied-Fragment. Fremdkörper.)



Wir lernen wieder: die Schwerkraft des Fremdkörpers.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> cf. [55], 29. <sup>2</sup> cf. [55], 24.

☆



(Lied-Fragment.)

op. 58, I.  
Klavier-  
Konzert  
in G-dur

I. [a<sub>42</sub>]

[pp] *espr.*

[a<sub>39</sub>] *var* [a<sub>39</sub>] [a<sub>39</sub>] [a<sub>30</sub>] [a<sub>42</sub>]

Detailed description: This musical system is for the first staff of the 'Lied-Fragment'. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first measure is marked with a bracketed rehearsal mark [a<sub>42</sub>]. The music consists of a series of eighth notes, some beamed together. Above the staff, there are several bracketed rehearsal marks: [a<sub>39</sub>] *var*, [a<sub>39</sub>], [a<sub>39</sub>], [a<sub>30</sub>], and [a<sub>42</sub>]. The dynamic marking [pp] *espr.* is placed below the first measure.

☆

(Lied-Fragment. Ort: „2. Thema.“)

I. [a<sub>43</sub>]..[a<sub>45</sub>]

*p* [a<sub>20</sub>] [a<sub>42</sub>] [a<sub>44</sub>] [a<sub>45</sub>] [a<sub>45</sub>]

*sf sf dim.* [Spiel-Gen.]

Detailed description: This musical system is for the second staff of the 'Lied-Fragment'. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first measure is marked with a bracketed rehearsal mark [a<sub>43</sub>]..[a<sub>45</sub>]. The music consists of a series of eighth notes, some beamed together. Above the staff, there are several bracketed rehearsal marks: [a<sub>20</sub>], [a<sub>42</sub>], [a<sub>44</sub>], [a<sub>45</sub>], and [a<sub>45</sub>]. The dynamic markings *p*, *sf*, *sf*, and *dim.* are placed below the staff. The system ends with a bracketed rehearsal mark [Spiel-Gen.]

Wir lernen: die Schwerkraft des Fremdkörpers.

☆

(Treibende Summe.)

I. [a<sub>46</sub>]..[a<sub>48</sub>]

*pp* [a<sub>45</sub>] [a<sub>47</sub>] [a<sub>48</sub>]

[Spiel=Genese]

Detailed description: This musical system is for the third staff of the 'Treibende Summe'. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first measure is marked with a bracketed rehearsal mark [a<sub>46</sub>]..[a<sub>48</sub>]. The music consists of a series of eighth notes, some beamed together. Above the staff, there are several bracketed rehearsal marks: [a<sub>45</sub>], [a<sub>47</sub>], and [a<sub>48</sub>]. The dynamic marking *pp* is placed below the first measure. The system ends with a bracketed rehearsal mark [Spiel=Genese]

I. [a<sub>49</sub>]

*f*

Detailed description: This musical system is for the fourth staff of the 'Treibende Summe'. It begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first measure is marked with a bracketed rehearsal mark [a<sub>49</sub>]. The music consists of a series of eighth notes, some beamed together. The dynamic marking *f* is placed below the first measure.

I. [a<sub>50</sub>]

*f*

Detailed description: This musical system is for the fifth staff of the 'Treibende Summe'. It begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first measure is marked with a bracketed rehearsal mark [a<sub>50</sub>]. The music consists of a series of eighth notes, some beamed together. The dynamic marking *f* is placed below the first measure.



op. 58, I.  
Klavier-  
Konzert  
in G-dur

☆

(Treibende Summe.)

☆

...Die Ähnlichkeit der Stufen soll so schwach sein, daß wir nicht versucht werden, Summen zu bilden auf unendlicher Ebene, hinein in die unbegrenztere, in die falsche Unendlichkeit.<sup>1</sup>

Diese Stufen sind noch einander zu ähnlich. Wir verlassen kaum den Boden...

<sup>1</sup> cf. [55], 30.



op. 67, II

(Fünfte Symphonie, Andante)

1805–1808

„Gott-Natur . . .

Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,

Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.”

(Goethe, Schillers Reliquien.)







Treibende Summe; bald zur reinen Summe verfestigt (durch Variation), bald zur reinen Reihe verflüssigt (durch fortgesetzte Gesehe). Schwebender Zustand.

op. 67, II.  
Fünfte  
Symphonie,  
Andante

# I.

(Treibende Summe.)

Andante con moto.

II.

① *p dolce* ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ *f* ⑧ *p*

[*a*<sub>1</sub>] [*a*<sub>2</sub>] [*a*<sub>3</sub>] [*a*<sub>4</sub>] [*a*<sub>5</sub>]

[Spiel-Gen.]

*Diminutionsstelle*

Summe – „als-ob“, Reihe – „als-ob“! Zwar: die Korrespondenzen sind kräftig. Eine Diminution<sup>1</sup> wird sogar geliefert, ein Lied steht gerundet. Aber zugleich: in Verwandlung begriffen wandert ein [*a*] im Takte umher, durch das Metrum hindurch:

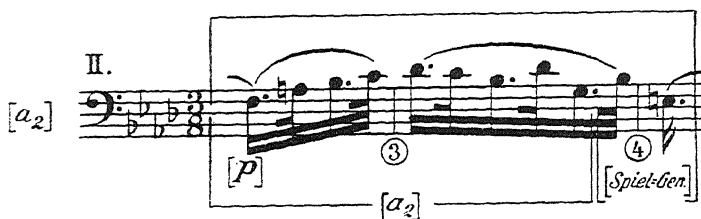
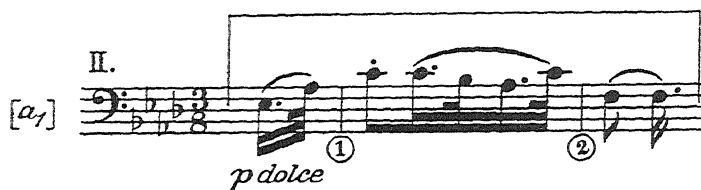
<sup>1</sup> Das Lied baut gern den Beginn seines zweiten Teiles mit halb so großen Summanden (Diminutionsstelle), z. B.:

*Diminutionsstelle*

Der Ort ist, weil deutlich inmitten gelegen, leicht brauchbar als Anfang ex abrupto (cf. [135], I).



2.  
(R[a]...)



☆



Schief eingehängt: schwer in den leichten Takt, leicht in den schweren. (Isolation durch Asymmetrie.)<sup>1</sup>

☆



☆

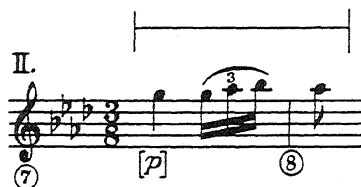


<sup>1</sup> cf. [55], 4.



Anfetzend, sich überbietend, den Abschluß verzögernd, endlich durch ein fremdes:

op. 67, II.  
Fünfte  
Symphonie,  
Andante



in die Summe gedrückt.

3.

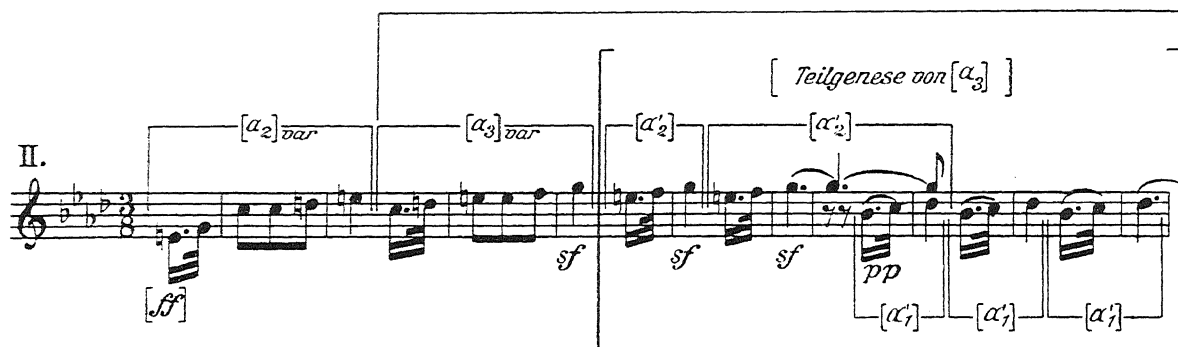
(Stufe als Summe.)

Wenn wir die einzelne Stufe gefpalten und also als Summe denken und die so entstandenen Summanden genetisch beleben, entsteht die Stufe als Summe zweier Variablen. (Teilgenetische Stufe.) Sie wiegt sich schwerer, als die reine Stufe, weil sie zwar als Stufe vergehen will, als Summe aber zugleich gegen das Treiben ihrer Summanden in Ruhe verharret.

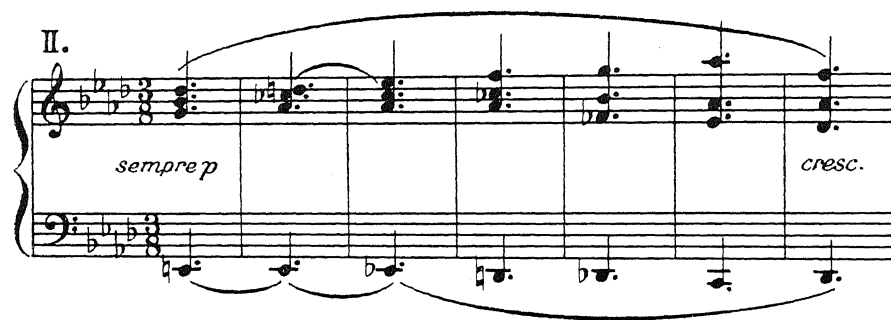
$[a_6]$  gleitet als Stufe; es ruht als Summe.  $[\alpha]$  gleitet als Stufe. Es wird gestaut. (Teilgenese eines Teils.)



Ist das Motiv dem Bau enttriffen, muß es ins Werden springen, es kann nicht allein fein und ruhen. Wird es vom Werden verschont, fällt es zurück in das Sein.



[ $\alpha$ ] treibt noch, [ $\beta$ ] scheint verschwunden, [ $\alpha_6$ ] wird nicht fertig; [ $\alpha$ ], die Variable, steht in Erwartung, gehemmt, gefesselt; alles schwankt; der Raum ist leer.



<sup>1</sup> cf. [72], 6.



## 6.

(Verfestigung durch Variation.)

op. 67, II.  
Fünfte  
Symphonie.  
Andante

Variation spielt und will entlarvt sein. Das Thema umkreisend, verhüllend, enthüllend, achtet sie gerade fein Stillefein, zeigt auf fein Stillefein, läßt in Ruhe, gibt Ruhe, meint Ruhe; ist – mit all ihren Gesten und Flittern – Ruhe vor dem genetischen Blick.<sup>1</sup>



Deutlich glauben wir hier die Hand des Formers beschwichtigend sich senken zu sehen. Variation umspielt die Summe als Summe, das Treiben erlischt, die Summe steht fest: ein fertiges Thema, eine reine Summe in Ruhe.

## 7.

(... R[a], unvollständig.)

(Oktavierung in tieferem Sinne.)<sup>2</sup>

Unsere melodischen Schritte sind zugleich harmonisch gebunden. Indem sie steigen und fallen, können sie dennoch zugleich harmonisch in Ruhe verharren. Wir eröffnen also dem Intervall, indem wir es wechselnd hinauflassend und zur Oktave hinunterfallend (oder: hinunterfallend und zur Oktave hinauflassend) anbieten, Aussicht in einen Raum, in dem es melodische Richtung nicht gibt, und verheißen also feinem Gerichtetsein dort die Erlösung durch Integration. (Es empfängt eine hoffnungsvolle Unbestimmtheit. Es hebt sich. Es schillert.)

<sup>1</sup> cf. [5], 7. <sup>2</sup> cf. [72], 14. (Konkretion.)



op. 67, II.  
Fünfte  
Symphonie,  
Andante.

☆

(Oktavierung in tieferem Sinne.)

Das quillt schon wieder diagonal vom Sein ins Werden, Summe „als-ob“.

☆

(Oktavierung in tieferem Sinne.)

Dieses Ofzillieren verspricht noch mehr, will noch mehr: Integration!

☆



(Ofzillation.)<sup>1</sup>

II.

The musical score for 'Ofzillation.' consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. It contains a series of notes with various articulations and dynamics. Labels above the staff include  $[\alpha_{10}] \dots [\alpha_{14}]$ ,  $[\alpha_8]$ ,  $[\beta_7]$ ,  $[\alpha_9]$ ,  $[\beta_8]$ ,  $[\alpha_{10}]$ ,  $[\beta_9]$ ,  $[\alpha_{11}]$ , and  $[\alpha_{12}]$ . A dynamic marking  $[p]$  is present below the first staff. The second staff continues the musical line with similar notation and labels  $[\alpha_{11}]$ ,  $[\beta_{10}]$ ,  $[\alpha_{12}]$ ,  $[\beta_{11}]$ ,  $[\alpha_{13}]$ , and  $[\alpha_{14}]$ . A double bar line with two slanted lines is placed between the two staves.

Wir find an der Pforte.  $[\alpha]$  und  $[\beta]$  find nur noch durch Richtung verschieden. Und: wurde nicht eben verheißten, Richtung könne zum Zufall werden, irgendwo draußen, im Raum Harmonie? – Wir spielen, wir ahnen schon . . . Wir gehn noch vorbei.

☆

(Teilgenese.)

II.

The musical score for 'Teilgenese.' is a single staff in treble clef, one flat key signature, and 3/8 time. It features a series of notes with various articulations and dynamics. Labels above the staff include  $[\alpha_{13}]$ ,  $[\alpha_{14}]$ ,  $[\alpha_{13}]$ ,  $[\alpha_{15}]$ ,  $[\alpha_{15}]$ ,  $[\alpha_{15}]$ ,  $[\alpha_{16}]$ ,  $[\alpha_{16}]$ , and  $[\alpha_{16}]$ . Dynamic markings  $p$  and  $pp$  are present below the staff.

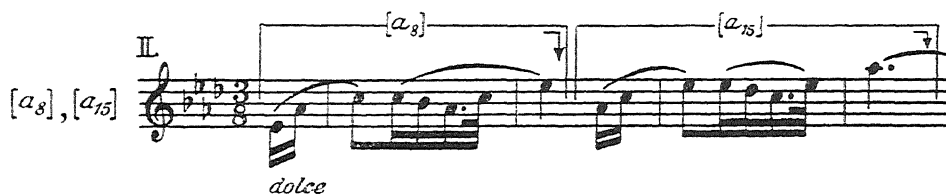
☆

<sup>1</sup> cf. [72], I5.



op. 67, II.  
Fünfte  
Symphonie,  
Andante

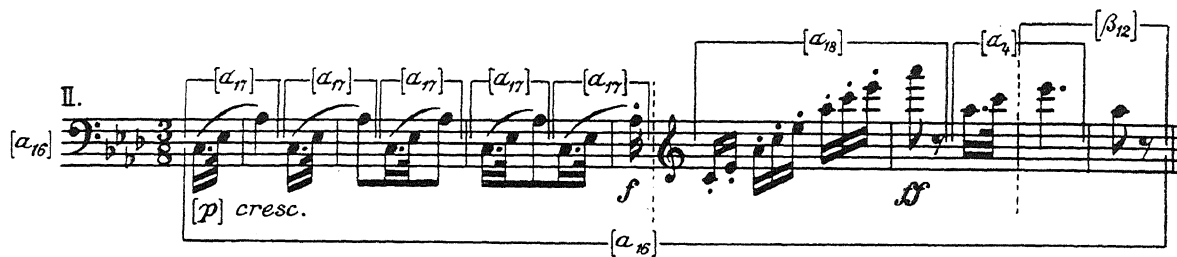
(Treibende Summe.)



[a] stößt sich nicht mehr an den Kanten des Metrums. Wie hier beheimatet läuft es nun durchs metrische Haus. (Und lächelt hinüber in den Raum Harmonie.)

☆

(Stufe als reine Summe.)



Geronnen.



op. 68

(P a f t o r a l e)

1807–1808

„Aufgeregt nun durch ebendiese Betrachtungen,  
fuhr ich fort mich zu prüfen und fand, daß mein  
ganzes Verfahren auf dem A b l e i t e n beruhe;  
ich rastete nicht, bis ich einen prägnanten Punkt  
finde, von dem Vieles sich ableiten läßt, oder  
vielmehr, der Vieles freiwillig aus sich hervor-  
bringt und mir entgegenträgt.“

(Goethe, Bedeutende Fördernis durch ein einziges  
geistreiches Wort.)







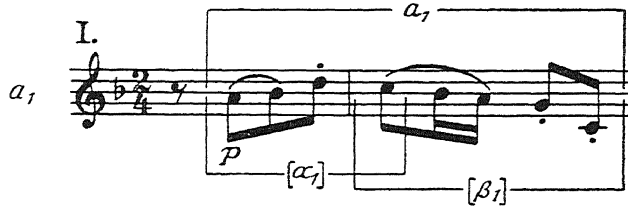
# Motiv in Teilgenese.

op. 68.  
Pastorale

I.

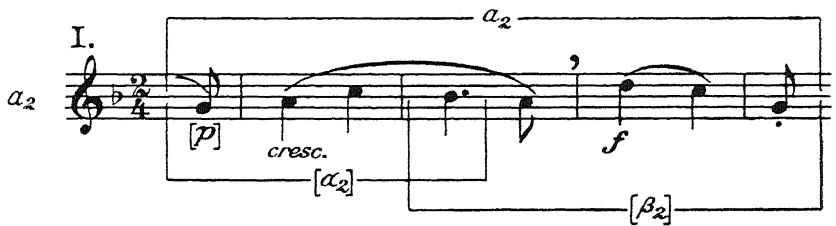
(Ra...)

Allegro ma non troppo.

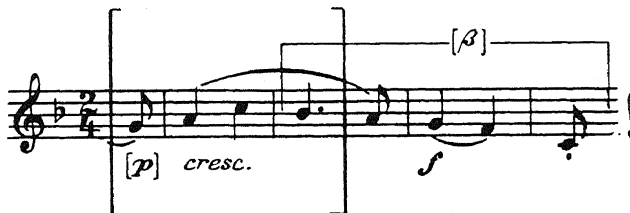


☆

(Amplifikation.)



$a$  atmet tief ein; dehnt sich; steht breit.  $[\beta]$ , der Teil, unterbricht sich, vollendet jauchzend in höherer Lage. (Zu matt, zu behaglich wäre doch etwa:

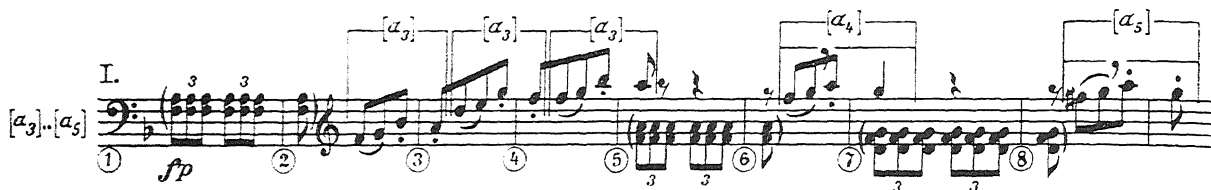


gewesen!) Ein Gleichnis also!: „Ankunft auf dem Lande.“ „Luft! Atem! Die Brust dehnt sich! Enthusiastisch will das Lied in die Höhe!“

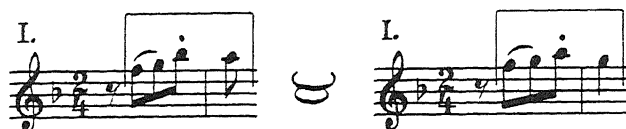


2.

(Spaltung von  $[\alpha]$ .)



Sich spaltend. (Denn, wenn



gelten foll [der Zusammenhang will's], wird die Naht:



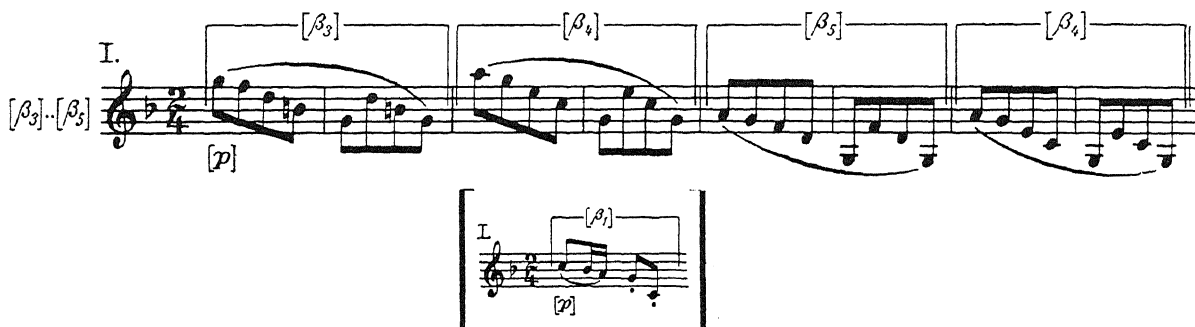
gezeigt, ein Riß gewiesen.)<sup>1</sup>

3.

(... R $[\beta]$ .)



(Ort „zweites Thema“.)



Ein bloßer Teil, der hier seine Form sucht.  $\alpha$ , das Ganze, steht still und wartet (daß der Teil, daß  $[\beta]$  gerinne).



<sup>1</sup> cf. [72],  $[b_{18}]$ ,  $[b_{19}]$ .



(Teilgenese. Fremdkörper.)

op. 68.  
Pastorale

Genese kann nicht beendet werden, weil sie un-endlich ist. Ein schlechthin Anderes, das sich behauptet, nimmt sie fort. Wo geendet wird, ist sie nicht.<sup>1</sup>

First system: Treble clef, 2/4 time, key of B-flat major. Melody starts with a half note B-flat, followed by eighth notes. Brackets above the staff group notes and are labeled  $[\beta'_2]$ ,  $[\beta'_3]$ ,  $[\beta'_4]$ ,  $[\beta'_5]$ , and  $[\beta'_5]$  var. Dynamics: *f*, *f*, *p*, *f*. A first ending bracket labeled 'I.' spans the first four groups.

Second system: A first ending bracket labeled 'I.' contains a treble clef, 2/4 time, key of B-flat major. Melody starts with a half note B-flat, followed by eighth notes. Brackets above the staff are labeled  $[\beta'_1]$  and  $[\beta'_1]$ . Dynamics: *p*.

Teilgenese eines Teiles des Teils! – Der Auftrieb der Stufen wird durch den fremden Körper flüchtig gehemmt: ein Liedchen ist da, eine Raft.

☆

(Teilgenese.)

First system: Treble clef, 2/4 time, key of B-flat major. Melody starts with a half note B-flat, followed by eighth notes. Brackets above the staff are labeled  $[\beta'_6]$  and  $[\beta'_7]$ . Dynamics: *f*, *dim.*. A first ending bracket labeled 'I.' spans the first two groups.

Teilgenese eines Teiles des Teils! –  $[\beta]$  steht wartend: sein Teil will sich finden.  $[\alpha]$  steht wartend:  $[\beta]$  soll sich finden.  $\alpha$  steht wartend, bis alles sich findet. Viel Ruhe ist da. (Weil das Ganze wartet )

☆

(Teilgenese.)

First system: Treble clef, 2/4 time, key of B-flat major. Melody starts with a half note B-flat, followed by eighth notes. Brackets above the staff are labeled  $[\beta'_8]$ . Dynamics: *p*. A first ending bracket labeled 'I.' spans the first two groups.

Second system: Treble clef, 2/4 time, key of B-flat major. Melody starts with a half note B-flat, followed by eighth notes. Brackets above the staff are labeled  $[\beta'_9]$ . Dynamics: *p*, *pp*. A first ending bracket labeled 'I.' spans the first two groups.

<sup>1</sup> cf. [55], 24.



4.  
(... Ra.)

Andante.  
II.  
 $\alpha_3$

$p$

I.

$a_1$

$p$

$a$ , – gewolltes Gleichnis einer Natur, die im kleinen und kleinsten unablässig quillend bewegt, als Ganzes in tiefer Ruhe gedacht ist –,  $a$  liegt ausgebreckt, geruhig atmend; immer daselbe.

5.  
(... R[ $\alpha$ ]. Spaltungen.)

[Andante.]  
II.  
[ $\alpha_6$ ]

[ $p$ ]

[Andant  
II.  
[ $\alpha_7$ ]

[ $p$ ]

[Andante.  
II.  
[ $\alpha_8$ ]

[ $p$ ]

[Allegro.]  
I.  
[ $\alpha_9$ ]

[ $p$ ]



6.

op. 68.  
Pastorale.

(Spannung durch Wechsel.<sup>1</sup> Entspannung durch Fremdkörper.<sup>2</sup>)

[Andante.]

[p] cresc. fp cresc. p

[Allegro.]

[p] cresc. [p]

[Allegro.]

[p]

☆

II.

[p] cresc. fp cresc. p

... Worüber reden sie? – Über das Ganze, das sie umfaßt und hält:  $a$ ! Die Natur! ( $a_4$ !  
Da schwebt sie fern-nah, um sie her, über sie hin!)

7.

(... R[ $\beta$ ].)

☆

<sup>1</sup> cf. [55], 14. <sup>2</sup> cf. [55], 24.



(Teilgenefe.)

[Andante.]

II.

[ $\beta'_{16}$ ], [ $\beta'_{17}$ ]

[ $\beta'_{16}$ ]

[ $\beta'_{17}$ ]

[ $p$ ]

[Allegro.]

II.

[ $\beta_2$ ]

[ $\beta_3$ ]

*f*

The first system of the musical score for 'Teilgenefe.' consists of two staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 12/8 time signature. It is marked 'Andante.' and contains a melodic line with notes grouped by a slur. Above the staff are dynamic markings [ $\beta'_{16}$ ] and [ $\beta'_{17}$ ], and below the staff is [ $p$ ]. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It is marked 'Allegro.' and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. Above the staff is a dynamic marking [ $\beta_2$ ], and below the staff is [ $\beta_3$ ]. The system is enclosed in large square brackets.

☆

(Teilgenefe.)

II.

[ $\beta'_{18}$ ]

[ $\beta'_{18}$ ]

[ $f$ ] *dimin.*

The second system of the musical score for 'Teilgenefe.' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 12/8 time signature. It is marked 'II.' and contains a melodic line with notes grouped by a slur. Above the staff is a dynamic marking [ $\beta'_{18}$ ]. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It is marked '[ $f$ ] *dimin.*' and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The system is enclosed in large square brackets.

☆

II.

[ $\beta_7$ ]

[ $pp$ ]

[Andante.]

II.

[ $\beta_8$ ]

[ $\beta_8$ ]

[ $\beta_8$ ] *var*

[Allegro.]

I.

[ $\beta_1$ ] *var*

*f*

The third system of the musical score for 'Teilgenefe.' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 12/8 time signature. It is marked 'II.' and contains a melodic line with notes grouped by a slur. Above the staff is a dynamic marking [ $\beta_7$ ], and below the staff is [ $pp$ ]. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 12/8 time signature. It is marked 'Andante.' and contains a melodic line with notes grouped by a slur. Above the staff is a dynamic marking [ $\beta_8$ ], and below the staff is [ $\beta_8$ ] *var*. The system is enclosed in large square brackets.



**Allegro.**

III.  $[\beta_9], [\beta_{10}]$

$pp$

$[\beta_9]$   $[\beta_{10}]$

[Allegro.]

I.  $[\beta_7] var$

$p cresc.$

I.  $[\beta_7]$

$[p]$

☆

(Teilgenefte.)

[Allegro.]

III.  $[\beta'_{19}]$

$[sf]$

$[Spiel \cdot Gen.]$

[Allegro.]

I.  $[\beta'_5]$

$p$

☆

(Lied  $[\beta'] + [\beta']$ .)

**Allegro.**

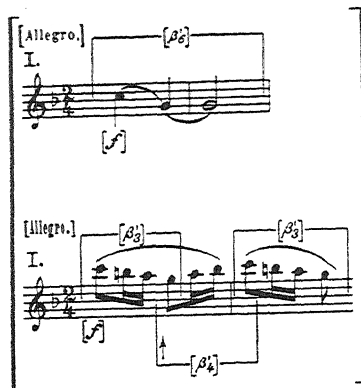
III.  $[\beta'_{20}]$   $[\beta'_{20}]$   $[\beta'_4] var$   $[\beta'_{21}]$   $[\beta'_{22}]$

$ff$   $sf$   $sf$   $sf$

$[\beta'_4]$

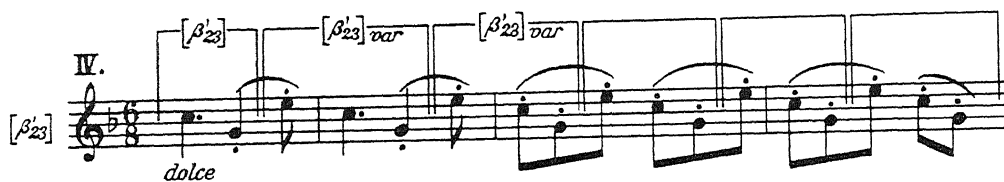


op. 68.  
Pastorale



☆

★



[a] ist fort. [a] ist nicht sichtbar. [a] wartet, daß sein Teil [a'] sich entscheide. Der treibt unbehelligt, vegetativ. Die Kurve ist flach, die Ähnlichkeit groß. Wir sind nahe der Erde. Kein Drama. Idyll. [a] ruht.



op. 95

(Streichquartett in F-moll)

1810

„Quand il est dit qu'un être simple agira toujours uniformement, il y a quelque distinction à faire: si agir uniformement est suivre perpétuellement une même loi d'ordre et de continuation, comme dans un certain rang ou suite de nombres, j'avoue que de soi tout être simple ... agit uniformement, mais si uniformement veut dire semblablement, je ne l'accorde point.”

(Leibniz, Erdmann, 153.)







# Reihe reduzierter Stufen, gegliedert durch Refrain.

op. 95.  
Streichquartett  
in F-moll

## I. (Der Refrain.)

[Allegro con brio.]



☆



Amplifikation.

☆



[Allegretto.]





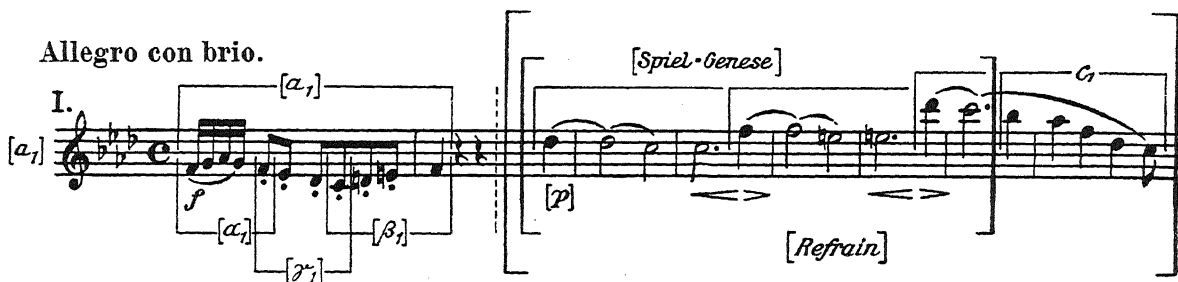
op. 95.  
Streichquartett  
in F-moll



2.

(R[a]...)

Allegro con brio.



☆

(Rotation.)

Wir dürfen die Folge unserer Sätze, unserer Worte nicht als Reihenfolge meinen. (Auge, Mund, Nase, Stirn, Wangen, Kinn —: wenn das lebendige Gesicht ausgefagt werden soll, darf ihrer keines als erstes, als zweites, als drittes, als letztes gelten wollen. Sie hegen nur Sinn miteinander, durcheinander, auseinander, ineinander. Nicht: nacheinander. Nicht: nebeneinander.)

Der Anfang der Rede sei also nichts, als eben ein Anfang, ein bloßes Beginnen. Das Ende der Rede sei also nichts, als eben ein Ende, ein bloßes Beenden. Die Reihenfolge der Rede sei also nichts, als eben

<sup>1</sup> Dieser Kehrreim nimmt also teil an der Unruhe des genetischen Geführens, das er gliedert und rahmt. Die Veränderung ist lebhaft genug, bleibt aber Variation: Verkleidung eines konstanten Motivs. (Es hätte keine Refrain-Kraft, wenn es anders wäre; ein Rahmen muß still stehen.)



ein Folgen (weil wir eben nicht anders können, als durch die laufende Zeit hin reden).

op. 95.  
Streichquartett  
in F-moll

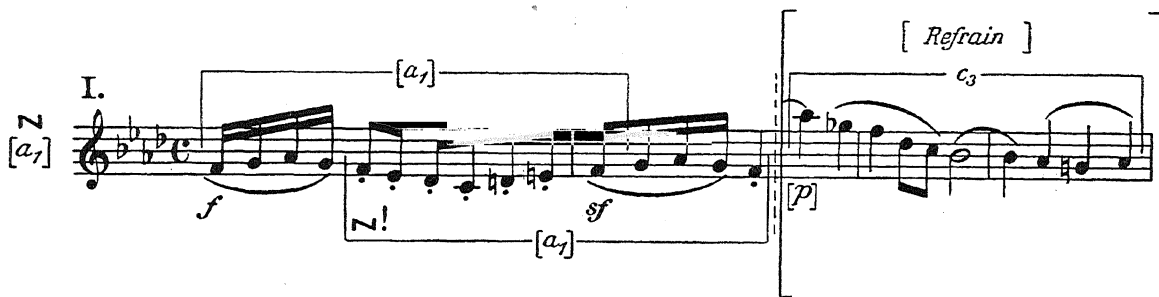
Gefordert ist: die Ordnung des Nacheinander genetischer Aussprache sei dem Sinn nach beliebig verkehrbar gedacht.

Gefordert ist also: die Ordnung des Nacheinander der Stufen sei beliebig verkehrbar!

Die einzelne Stufe fogar –, dem genetischen Blick ist auch die einzelne Stufe zu sehr noch: bestimmte Reihenfolge. Zwar vergeht die Stufe in die Nachfolgerin, ein bloßer Punkt der Bewegung insofern, ein Unerstrecktes. Sofern sie aber doch durch die Zeit hin redet – und sei's einen Nu –, bleibt sie noch immer ein Nacheinander, ein Erstrecktes, ein kleines Breites; sie bleibt eine Folge von Worten, von Silben, von Partikeln, die doch gerade nur als diese, eben diese Folge einzig Sinn zu fagen beansprucht: eine Reihenfolge!

Dem genetischen Willen ist auch die Stufe zu breit. (Ihm ist alles zu breit, er will in die Höhe und Tiefe.) Er verwirft auch die Stufe, sofern sie noch Lauf durch die Zeit, durch den Raum, sofern sie noch ein Nacheinander und Nebeneinander, sofern sie einzig berechnigte Reihenfolge zu sein beansprucht. Der genetische Wille verlangt von der einzelnen Stufe also, was er von der Reihe der Stufen verlangt: die Ordnung des Nacheinander der Stufe sei beliebig verkehrbar!

Wir lassen also die Hälften, die Teile, die Partikeln der Stufe die Plätze tauschen, auf daß die Stufe die Reihenfolge, die sie selber ist, als bloßen Zufall abstreife. (Permutation.)<sup>1</sup>



Das Motiv überschlägt sich. (Rotation.)<sup>2</sup>

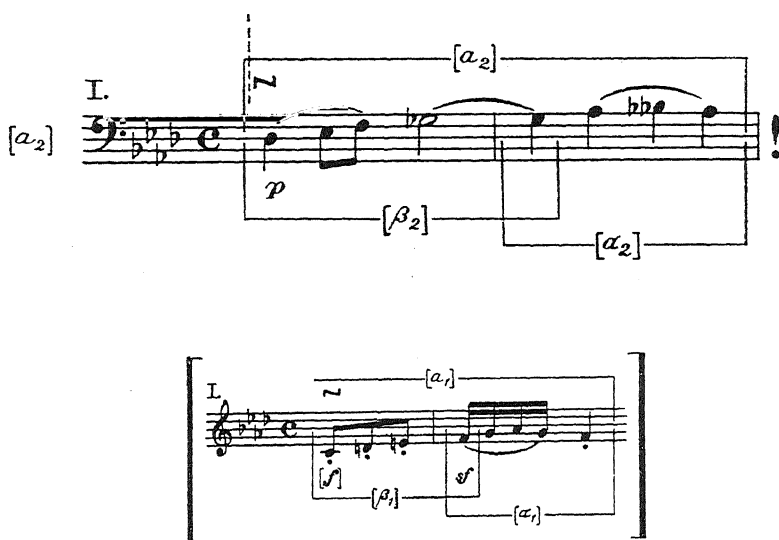
☆

<sup>1</sup> Permutation: die Partikeln des Motivs sind so verstellt, daß aus  $(a + b)$  ein  $(b + a)$  wurde.  
Rotation: die Partikeln des Motivs drehen sich so umeinander, daß aus  $(a + b)$  ein  $(b + a)$  wird.  
Permutation: das Resultat. Rotation: der Vorgang.

<sup>2</sup> (cf. [55], [b<sub>5</sub>]; [55], 40.)



Reduktion zeigt statt des Ganzen, das wir erwarten, nur ein Stück deselben. Indem sie nicht verwirklicht, was wir dennoch anwesend-wirkend denken sollen, macht sie denken, denkend vollenden, durch Denken verwirklichen. Sie vergeistigt den Rest zum Vertreter des Ganzen. Sie schafft Repräsentanten und entkörperpert das Ganze und entkörperpert dadurch den Rest. (Der Repräsentant ist körperloser, weil er zwar in Wirklichkeit da ist, aber nur repräsentierend. Das Repräsentierte wird körperloser, weil es nicht da ist, nur repräsentiert wird.) Reduktion macht die Stufe stufenhafter, weil sie entstofflicht. Sie erleichtert die genetische Aufnahme. Suggestiert sie.<sup>1</sup>



[a] kommt nicht vollständig, ein Teil soll genügen; [γ] fehlt: Reduktion ist geübt. (Einer Permutation! Er zeigt pädagogisch mit dem Finger.)

☆

<sup>1</sup> cf. [55], 39; [72], 15.



(Reduktion.)

op. 95.  
Streichquartett  
in F-moll

Steil hinauf! Weit fort schon von  $[a_1]$ . Die Ähnlichkeit blinkt kaum. Wir verlieren fast den Pfad.  $[\beta_3]$  überbietet  $[\beta_2]$  enthusiastisch,  $[\alpha_3]$  überbietet die Überbietung! (Es hätte etwa sagen müssen:

das war zu matt.) Es überbietet – und bescheidet sich. Senkt sich spielend. Die Ähnlichkeit blinkt kaum. Der Refrain hilft.<sup>1</sup>

☆

(Spaltung und Reduktion.)

Zwar: ohne die Spur der Ähnlichkeiten verlieren wir die Fährte. Aber: Ähnlichkeit ist eine Gegenmacht der Genese. Sie verführt zum Vergleich. Sie verlockt in die Breite. Je schmaler die Spur, desto steiler die Kurve, desto freier Genese!

<sup>1</sup> Der Refrain hilft pädagogisch. Indem er die kühn entähnlichten, schnell sich entfernenden Stufen wie Strophen eines Liedes behandelt und absetzt, macht er sie kenntlich. Er trennt zwar, aber: auf daß richtig verbunden würde.



op. 95.  
Streichquartett  
in F-moll

Die Ähnlichkeit blinkt kaum. Die Stufe zerriß. Irgendwo hinten fliegen die Fetzen.  
(Hinter den Kammern (6), (7).) (Dieser Refrain hilft sehr beflissen. Es ist nötig.)

☆

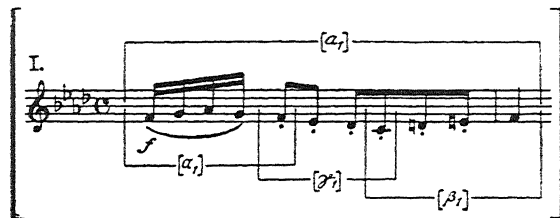
(Teilgenese.)

Fantastisch aufgeblasen. Verfälscht. (Das wird Folgen haben.)

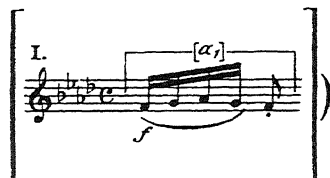
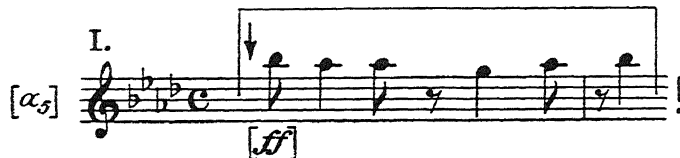
☆

(Reduktion.)





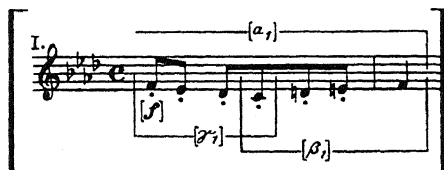
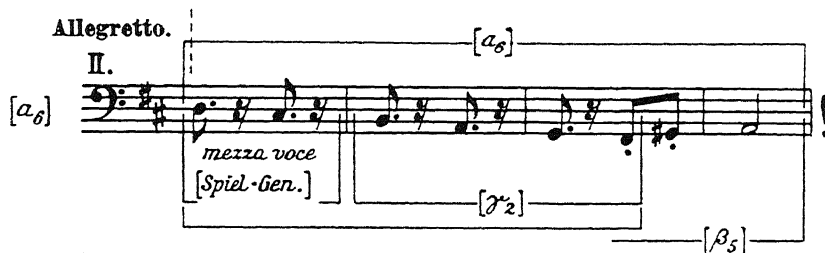
Immer sich nur andeutend. Also: repräsentierend. Also: leicht, ätherisiert, bloßes Phänomen. (Im selben Raume diese Spiegelung:



(Das wird Folgen haben.)

3.

(Ruhende Stufe.)





I.

(In treibender Summe.)

(Die Summe  $[a_6] + [a_7]$  zergeht.  $[a_7]$  wird an einen fremden Körper gebunden:

$[a_6]$  bleibt isoliert im Blickpunkte stehen und interessiert für sich. (Isolation.)

2.

(Als ostinato.)





☆



(enthusiastisch oktaviert, statt:



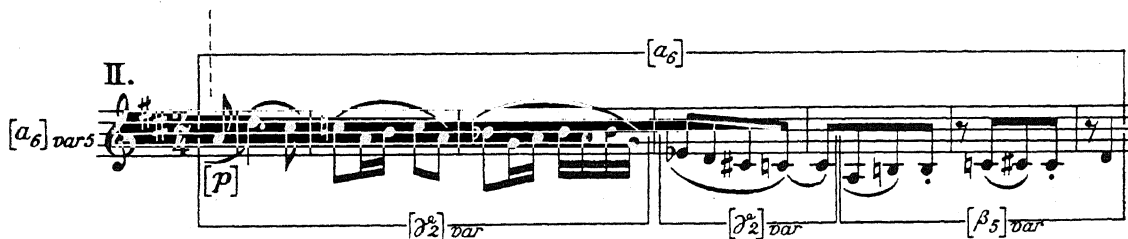
☆



In letzter Reduktion. Der Refrain hilft.

3.

(Als Fugenthema.)





4.

(Kanonisch.)

II.

[ $\gamma_2$ ] var

[p]

[Kern]

[ $\beta_5$ ] var

[ $a_6$ ] vars

[ $\gamma_2$ ] var

(Das wird Folgen haben.)

5.

(Variiert und kanonisch.)

II.

[ $a_6$ ] vars

pp

pp

[ $a_6$ ] vars

[ $a_6$ ] vars

[ $a_6$ ] vars

4.

(Lied  $\gamma + \beta$ .)

I.

[Allegro assai vivace.]

III.

[ $\gamma_3$ ]

[ $\gamma_3$ ]

[ $\gamma_3$ ] var

[ $\gamma_3$ ] var

[ $\gamma_3$ ]

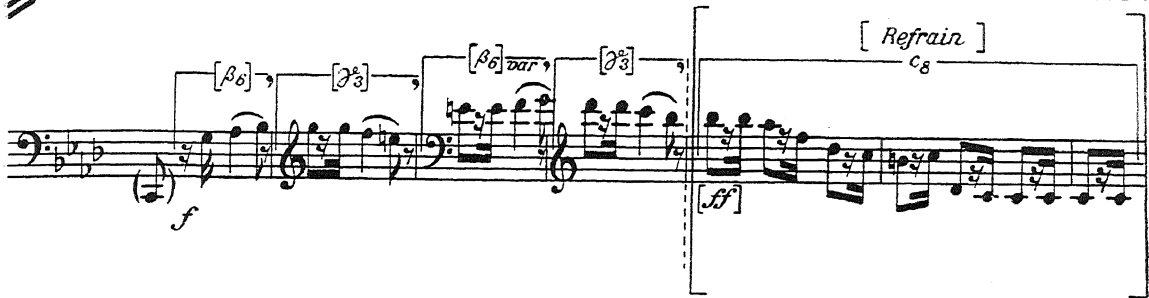
f

[Spiel-Genese]

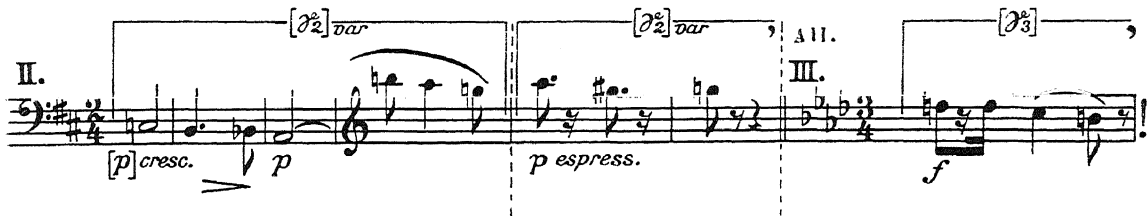
p

cresc.





(Pädagogisch ist für das Erkennen gefordert durch Kontinuität:



Der Refrain hilft ineinander.)

2.

(Reduktion auf einen Kanon-Kern.)

Dem Idealisten, der sein Motiv entwickeln will, indem er es reduziert, liefert der Kanon eine kräftige Methode. Der Kanon hat schon in sich selber entwickelndes Wollen; denn er will ja die Melodie gleichsam von dem Zwange befreien, durch die Zeit hinzulaufen, und zeigt zu dem Ende ihre Teile möglichst zugleich im selben Raume. (Er weiß das nicht, aber leitet es, und dient so schon dumpf der höheren Wahrheit.) Das potenteste Stück des kanonischen Vorgangs ist der Ort, wo Anfang und Ende der melodischen Aussage zugleich sind. Indem wir den Kanon auf diesen Kern reduzieren und diesen Kern durch symphonischen Zwang zum Vertreter des ganzen Gedankens bestimmen, gewinnen wir einen Repräsentanten von besonderer Suggestion. (Er ist nicht nur Teil, sondern Teil eines schon entzeitlichten Ganzen. Er ist nicht nur Teil, sondern dennoch das Ganze, insofern es sich nicht mehr durch Zeit hin erstreckt.)



op. 95.  
 Streichquartett  
 in F-moll

Die letzte Möglichkeit wird noch nicht genutzt. (Das gelingt erst spät.)<sup>1</sup>  $||[a_7]||$  wird nur als Summand verbraucht.

5.

(... R[ $\alpha$ ]. Teilgenefe.)

<sup>1</sup> cf. 130, 3.  $||[C_2]||$ .



op. 95.  
Streichquartett  
in F-moll

II. [Allegretto]

I. [Allegro]

I.

I.

„Ist das Motiv dem Bau der Summe entfallen, muß es ins Werden  
springen; es kann nicht allein sein.“

Es foll! Nichts gefällt sich ihm, nichts wächst hier. Unerträglich vereinfamt hängt dieser  
hohle Kopf in der Luft, fanatisch seinen starren Choral herunterfingend, wieder und wieder.  
Schwere Punkte werden, sobald er den Mund öffnet, von irgendwoher ihm voraus-  
geworfen, daß all das überdies Nachruf sei, Nachgefang, Nachsatz, Fragment.  
(Diese Rückung:

III.

[sf]

sf —> p espr.

forgt, daß das Ganze überdies unbestimmt-wo im metrischen Haufe stehe.)

☆

III



op. 95.  
Streichquartett  
in F-moll

I.

[ $\alpha_8$ ]

[ $\alpha_8$ ]

[Refrain]

p

① ② ③ ④

☆

III.

[ $\alpha_9$ ]

[Spiel-Genese]

[ $\alpha_9$ ]

[Refrain]

p

cresc.

① ② ③ ④

sf

dim.

p

pp

Ängstlich-enthusiastisch versucht sich [ $\alpha$ ] höher steigend, mit schluchzendem Doppel-Vorhalt. (

molto rit.

Eingeklemmt zwischen Sein und Werden bleibt es Partikel, Teil eines Ganzen. (Irgendwo schiebt sich irgendwie das Ganze zusammen:

6.

(... R[ $\alpha$ ]?)

III.

[ $\alpha_8$ ]

[ $\alpha_7$ ]

[ $\beta_3$ ] var

[ $\beta_3$ ] var

[ $\beta_6$ ]

[p]

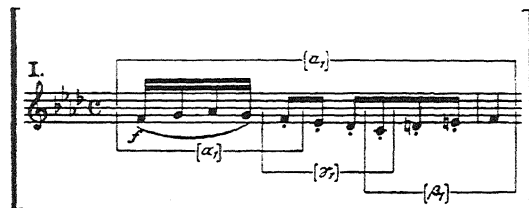
pp

cresc

Piu Allegro.

[f] sf





op. 95.  
Streichquartett  
in F-moll

Wie durch Nebel hindurch. Mehr gefucht, als gegeben.)

☆

Larghetto.  
IV.

Allegro.

[a<sub>9</sub>] *cresc.* *cresc.* [p] *cresc.* [a<sub>9</sub>]

[Spiel=Genese]

(Das letzte [a]. Jemand trägt es fort:

IV.

p

① ② ③

[a<sub>9</sub>]

Man räumt ab.)







op. 101  
(Klavierfonate in A-dur)  
1815–1816

„Ich fuchte damals die Urpflanze, bewußtlos, daß  
ich die Idee, den Begriff fuchte, wonach wir sie  
uns ausbilden könnten.“

(Goethe, Brief an Efenbeck, August 1816.)







# Reihe von Variablensummen.<sup>1</sup>

(Thema in Genefe.)

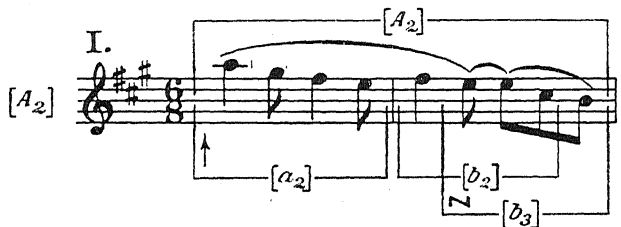
op. 101.  
Klaversonate  
in A-dur



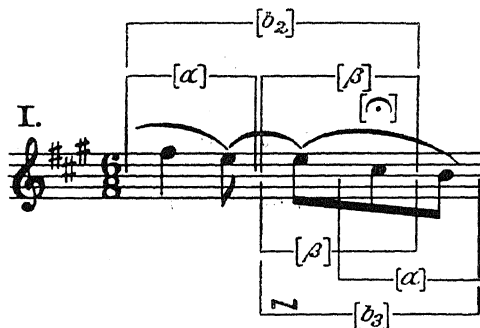
☆

(Rotation eines Summanden.)

Der genetische Wille verlangt von der Stufe: die Ordnung ihres Nacheinander müsse beliebig verkehrbar, verstellbar gedacht werden können.<sup>2</sup> Wir lassen also die Hälften der Stufe einander umkreifen, auf daß sie, die Stufe, fogar die Reihenfolge, die sie selbst ist, als bloßen Zufall abstreife.<sup>3</sup>



(Nämlich:



Gleichsam verflohen, – wir gedachten zu raften,  $[b_2]$  ladet ein, zögert behaglich –, gleichsam verflohen spaltet sich  $[b]$ : die erste Hälfte kreift um die zweite,  $[b]$  liegt permutiert.

☆

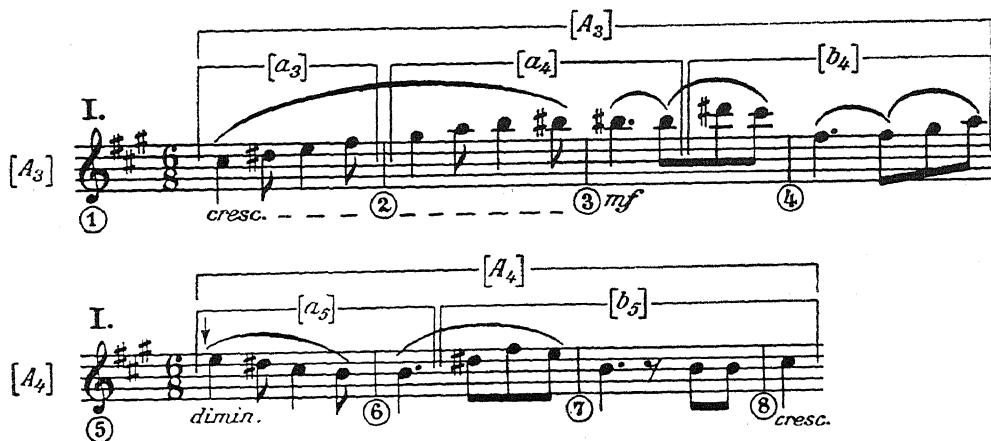
<sup>1</sup> Definition [55], 18. <sup>2</sup> cf. [95],  $[a_1]$ . <sup>3</sup> cf. [55],  $[b_5]$ .





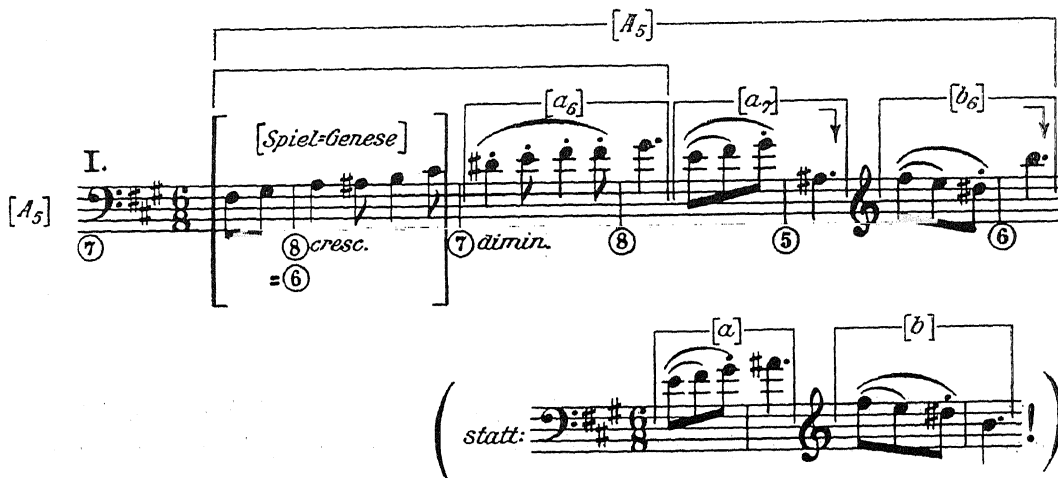
[a] schiebt das schwankende [b] hinaus; will die zweite Kammer belegen; bleibt unchlüffig stehen; verstummt.)

☆



☆

(Oktavierung.)<sup>1</sup>



☆

<sup>1</sup> cf. [67], II, 7.



op. 101.  
Klaviersonate  
in A-dur

☆

(Rotation von [A].)

... Wie [a] sich wandle, wie [b] sich wandle; ob [a] beginne, ob [b] beginne: das will ein Ding, ein Thema bleiben, ein fest Gegebenes, und bliebe auch nichts als das Zeichen „Plus“ unangefochten im Strom der Genese, das Zeichen „Plus“, das immer wieder je zwei Stufen zur Summe gefellt...<sup>1</sup>

☆

Vivace alla Marcia.

(Spielgenetisch vorbereitet.)

☆

<sup>1</sup> „Ich fuchte damals die Urpflanze, bewußtlos, daß ich die Idee... fuchte, wonach wir sie uns ausbilden könnten.“ (Goethe 1816.)



op. 101.  
Klaviersonate  
in A-dur

[Vivace] II. [A<sub>9</sub>]

[p] *cresc.* [a<sub>11</sub>] [b<sub>11</sub>] [Spiel-Genese]

*f*

[Allegretto] I. [A<sub>7</sub>] [a<sub>7</sub>] [b<sub>2</sub>]

☆

[Vivace] II. [A<sub>10</sub>] [b<sub>12</sub>] [a<sub>12</sub>]

[p] *cresc.*

[Allegretto] I. [b<sub>7</sub>] [a<sub>2</sub>]

☆



(Motiv in Perspektive.)

op. 101.  
Klaviersonate  
in A-dur

Gerät in das Metrum eines Gedankens, verschoben gegen ihn, ein zweiter Gedanke, erzwingt er die Projektion eines der beiden Gedanken in die Tiefe des metrischen Haufes.<sup>1</sup>

II. [A<sub>11</sub>]

[δ<sub>13</sub>] [δ<sub>13</sub>] [δ<sub>13</sub>]

p sempre legato

pp

poco cresc.

Spiel-Gen. von [α<sub>13</sub>]

II. [In Perspektive]

[δ<sub>10</sub>]

[ff]

p

dolce

cresc.

☆

Trio II. [A<sub>12</sub>]

[δ<sub>14</sub>] [α<sub>15</sub>]

[dolce]

II. [A<sub>9</sub>]

[δ<sub>10</sub>] [α<sub>10</sub>]

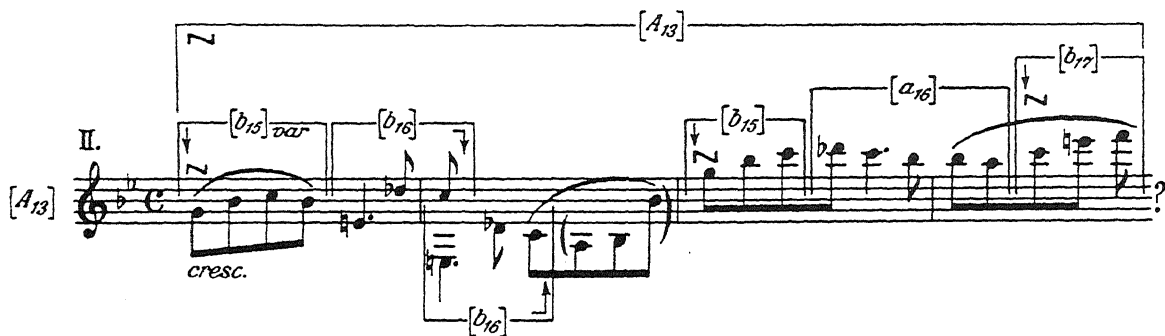
p cresc.

☆

<sup>1</sup> S. Note über das Metrum, Ziffer 9. (cf. [58], 4.)

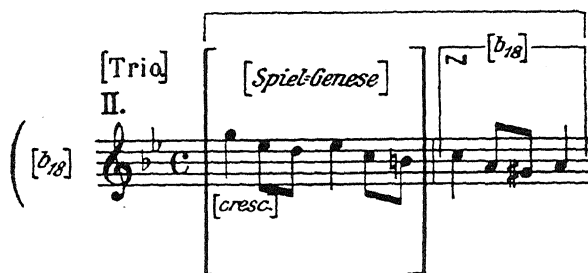


op. 101. Ähnlichkeit ist eine Gegenmacht der Genese. Je schmaler die Spur  
Klaviersonate der Ähnlichkeiten, desto steiler die Kurve der Verwandlung.<sup>1</sup>  
in A-dur



Die Spur blinkt kaum...

☆



☆



☆

<sup>1</sup> cf. [95], a<sub>4</sub>.



III. Adagio, ma non troppo.

[A<sub>14</sub>]

[Spiel-Genese]

[b<sub>20</sub>]

[Spiel-Gen.]

[a<sub>17</sub>]

[b<sub>21</sub>]

[Vivace]

II.

[p cresc.]

[b<sub>22</sub>]

[Allegretto]

I.

[a<sub>2</sub>]

[b<sub>2</sub>]

[b<sub>2</sub>]

☆

III.

[Spiel-Gen.]

[a<sub>18</sub>]

[a<sub>19</sub>]

[a<sub>20</sub>]

☆



op. 101.  
Klaviersonate  
in A-dur

[Adagio] III. [A<sub>15</sub>]

[A<sub>15</sub>] [A<sub>20</sub>] [b<sub>22</sub>] [Spiel-Gen] cresc. p [b<sub>23</sub>]

[Allegretto] I. [A<sub>2</sub>]

[A<sub>2</sub>] [b<sub>2</sub>]

Non presto.

[b<sub>24</sub>] [b<sub>25</sub>] [b<sub>26</sub>] [b<sub>27</sub>]

[Allegro.] IV. [A<sub>16</sub>]

[A<sub>16</sub>] [b<sub>27</sub>] [b<sub>28</sub>] [A<sub>29</sub>] f sf p

[Allegretto] I. [b<sub>2</sub>]

[b<sub>2</sub>]

[Allegretto] I. [b<sub>2</sub>] [Allegretto] I. [A<sub>2</sub>]

[b<sub>2</sub>] [A<sub>2</sub>]

☆



(Oktavierung.)

op. 101.  
Klaversonate  
in A-dur



☆

(Ort „2. Thema“.)

[Allegro.]  
IV.

[A<sub>9</sub>]  
[A<sub>6</sub>]  
[A<sub>1</sub>]

IV.







op. 106

(Große Sonate für das Hammer-Klavier)

1817 – 1818

„Res se habet velut in legibus serierum aut  
naturis linearum, ubi in ipso initio sufficiente  
progressus omnes continentur. Talemque oportet  
esse totam naturam, alioqui inepta foret et  
indigna sapiente.”

(Leibniz, Gerh., II, 258.)







# Integration durch Systemwechsel.

op. 106.  
Grosse Sonate  
für das  
Hammer-  
Klavier

## I. (Anfatz.)

Allegro.  
I.

The score is divided into two systems. The first system includes a piano introduction (ff) and a first system of the main theme (p). The second system includes a second system of the main theme (p) and a section labeled '[Spiel-Genese]'. The score is annotated with various musical notations including brackets, arrows, and dynamic markings.

[b] kommt spielgenetisch, die Kammer und die Höhe suchend. In (7) entscheidet es sich. Ruht kurz in der (8). Das nachsprechende:

verfucht abermals, fordert neu auf, macht fraglich. (Schlußverwischung.) Wir gewinnen:

## 2.

(Variablenfumme.)

I.

The score is divided into two systems. The first system includes a piano introduction (ff) and a first system of the main theme (p). The second system includes a second system of the main theme (p) and a section labeled '[Spiel-Genese]'. The score is annotated with various musical notations including brackets, arrows, and dynamic markings.



op. 106.  
Grosse Sonate  
für das  
Hammer-  
Klavier

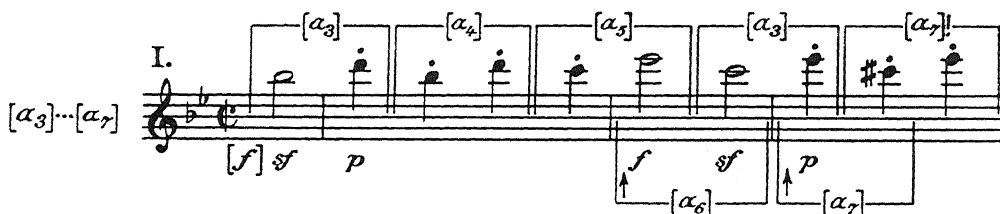


3.

(... R[a], R[α], ... R[b].)

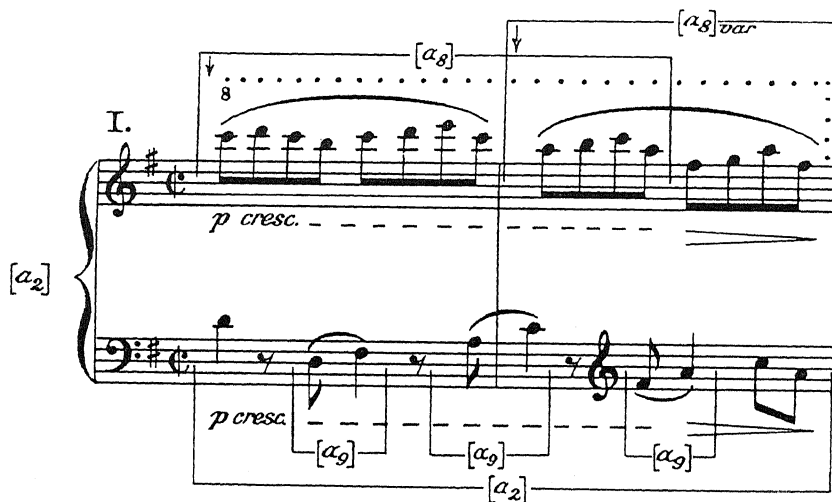
☆

(Rotation.)



[α], bisher Summand von [a], kündigt sich an als Träger der Handlung, Träger des Sinns.  
Es interessiert. Es rotiert.

☆

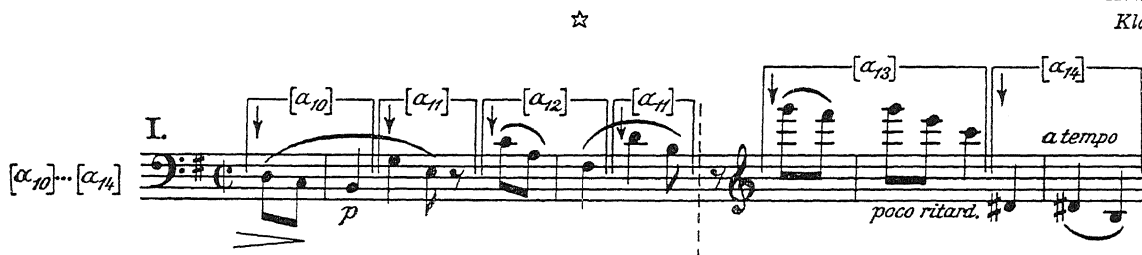


Sehr wird vorerst noch gewollt: üppige Addition, breite finnliche Maffe. (Ein Postament wird gewollt.)



[a] hält sich, dem rotierenden Teile zum Trotz, als Ganzes zusammen, erstreckt sich, will schwer fein, wird umspielt als ein Ganzes.

op. 106.  
Grosse Sonate  
für das  
Hammer-  
Klavier



Pädagogisch geführt durch [α₄].

☆

Das „Einzelne“ sagt nichts und weiß nichts von sich; das „Alle“ weiß allein und sagt alles: den Sinn. Das „Alle“ durchklärt das Motiv und erweist die Substanz. (Es entwirrt das Gefagte zum Substantiv mit Adjektiven.)



Geht das hinunter, geht es hinauf? Wendet es sich? Ist es Zweiheit, Quart und Sekunde, ist es ein Eines? Was ist es als Einheit? Ist es Stufe? Ist es ein Fremdes? – Der Zug, der Sturz, die Wucht des Fließens sagt: eine Terz! ein [α]! Jean-Paulisch überüberfelig ist das umschrieben, umschlucht! (Er liebt das in diesen Jahren.)<sup>1</sup>

☆



Eine Terz! (Feuertrunken.) Stammelnd, abbrechend, tiefer versuchend, vollendend endlich.

<sup>1</sup> cf. [110], 4, [1].



op. 106.  
Grosse Sonate  
für das  
Hammer  
Klavier

Pädagogisch geführt durch  $[\alpha_{15}]$ . (Hier zeigt sich:

irgendwo. Nicht auf der Bühne. Aber –: es zeigt sich!  $[a]$  soll nicht allein wirken. Ein Drama ist gewollt.)

☆

In Rotation.

☆



(Lied a + b.)

op. 106.  
Grosse Sonate  
für das  
Hammer-  
Klavier

Scherzo.

II.

I.

I.

Zweifache Schlußverwischung:

I.

☆

[Trio]  
II.

II.



op. 106.  
Grosse Sonate  
für das  
Hammer-  
Klavier

„und sich die goldnen Eimer reichen.“ Das schiebt voreinander, will fagen, berichtet, will gelten, läßt sich verdrängen ironisch lächelnd, kommt wieder, schimmernde, schillernde Menge, ist fort. Ein Refrain<sup>1</sup> hilft wischen:

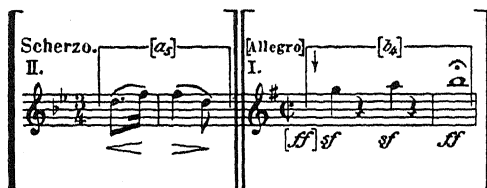
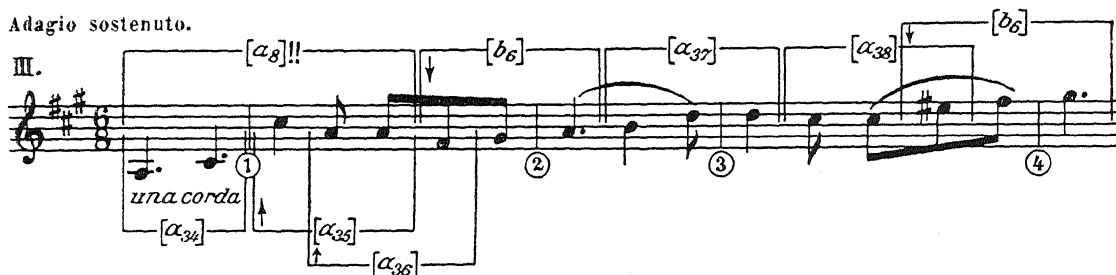


4.

(Anfang ex abrupto. Spannung durch Wechsel.)

Genese kann nicht beendet werden, weil sie un-endlich ist. Ende durch Wechsel ist ihr Willkür des Fremden.<sup>2</sup>

Adagio sostenuto.



<sup>1</sup> cf. [95], [a3]. <sup>2</sup> [55], 14.



Das Anfangen, endlich! Ein ex-abrupto! Der Vorhang ging auf! [b] drängt hinein; [a] kann nicht weichen; Spannung durch Wechsel: das Drama beginnt. (Nach eroica-Weife.)<sup>1</sup>

op. 106.  
Grosse Sonate  
für das  
Hammer-  
Klavier

5.

(Spannung durch Wechsel.)

Asymmetrisch einbrechend treiben sie sich mit wechselnder Übergewalt aus den metrischen Kammern.

☆

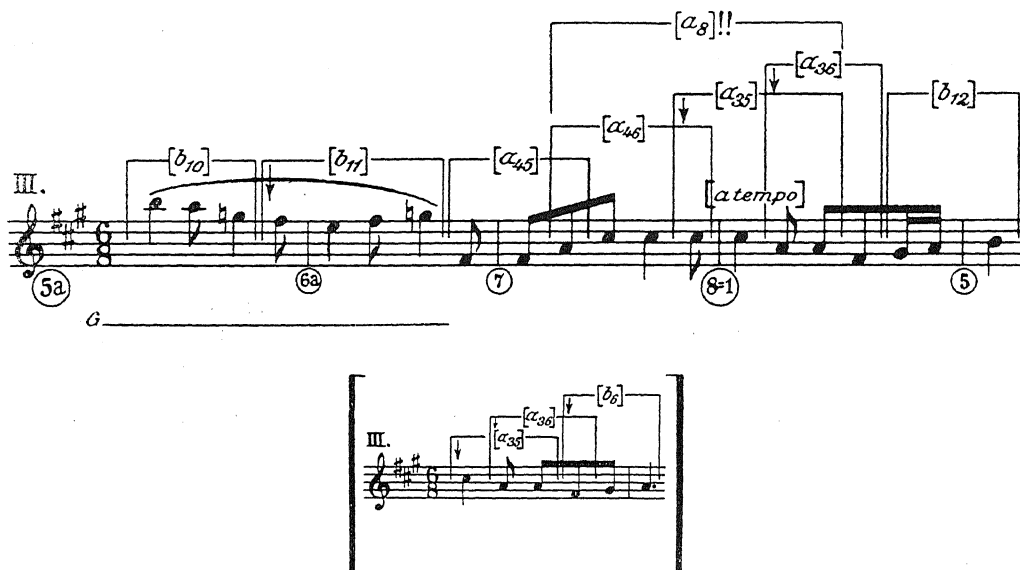
<sup>1</sup> Der erste Takt:

ist ein später Einfall. (Die Sonate lag in London schon fertig gestochen, bereit zum Versand, als diese zwei Noten nachgeschickt wurden.) Der Effekt ist unglaublich: ein [a] wird kenntlich, wie es hineinsteigt; das Tempo zerfchneidet:

das [a] zerfällt; [a] wird kenntlich; ex abrupto (weil das Tempo zerfchneidet), taucht es nun auf, irgendwoher; wir greifen mit Händen: das Drama begann.

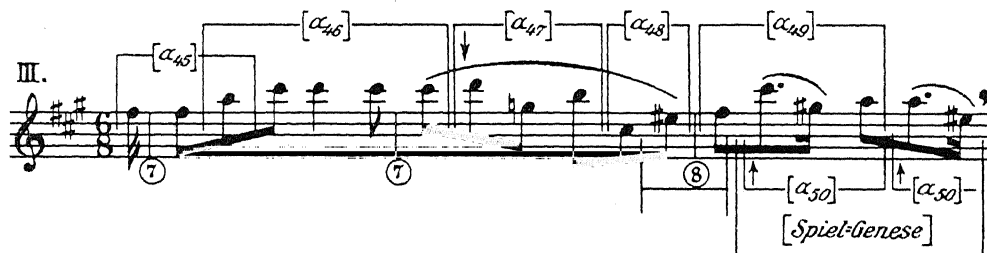


Bricht ein Gedanke in den metrischen Raum eines anderen (Verschränkung), entsteht Ungewißheit metrischen Rechts und Gewichts. Denn hier zeigt sich ein Anfang im Raum einer (8), [(7), (6) usw.] und behauptet: hier sei (1), die erste Kammer des Metrums. Die Folge ist: ein Gedanke kann nicht recht fußen, schwebt ohne volle Schwere, ist unbehaftet, metrisch gelockert, ist isoliert.



[b] steht hinter den Kammern (5), (6) (in G, der napolitanischen Kulisse). Die Bühne ist leer. Ein [a] bricht vor in die (7), [a<sub>8</sub>] will folgen und von vorne beginnen in einer (8)! Das Metrum zittert, das Haus will stürzen, [b] drängt zurück, revidiert, nimmt die (5), sagt noch einmal daselbe,

☆



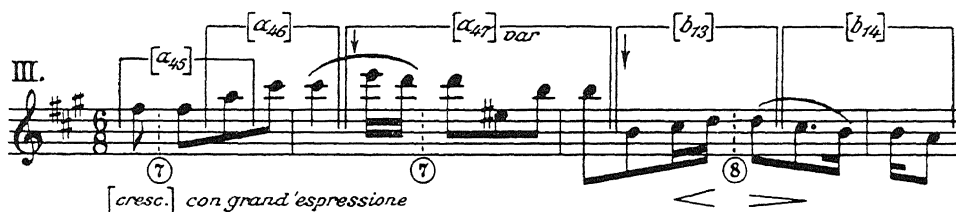
<sup>1</sup> cf. [55], 43.



[ $\alpha$ ] bricht wieder ein. [ $\alpha_8$ ] wagt nicht mehr zu flöten, [ $\alpha$ ] durchläuft die 7. Kammer, es zögert dort, Ruhe begehrend, es finkt in die (8), es findet nicht Ruhe (Schlußverwischung. cf. I).

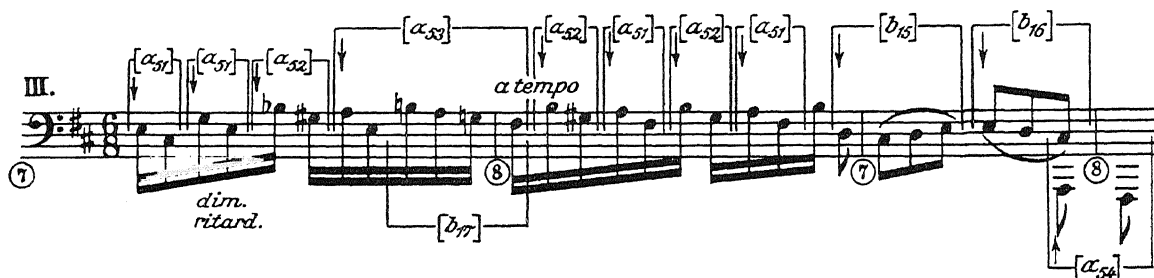
op. 106.  
Grosse Sonate  
für das  
Hammer-  
Klavier

☆



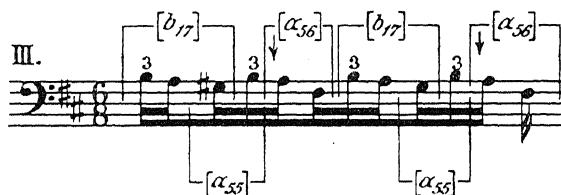
noch einmal versucht es, nimmt die (7), verweilt wieder; [ $b$ ] drängt es fort, nimmt die (8) für sich selbst. (Hier folgt eine Arie, die Ruhe feiernd. Es klingt wie: ehemals. Wir glauben nicht mehr.)

☆



... Das Leiden der Kreatur, dargestellt am Leiden der Terz! Ein echtes Leiden. Richtungslos, rhythmuslos, bald groß, bald klein, bald fast zerpreßt, durch das Haus wandernd ohne festen Ort – bleibt sie Terz, leidet als Terz. ([ $b$ ] erlebt geringer.)

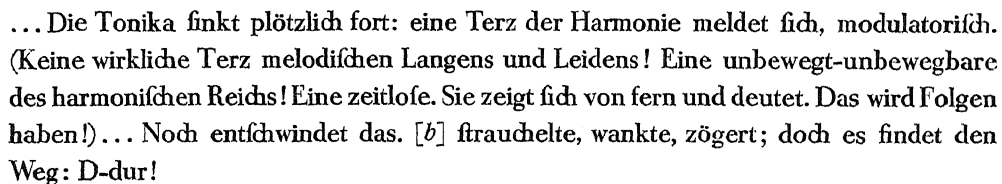
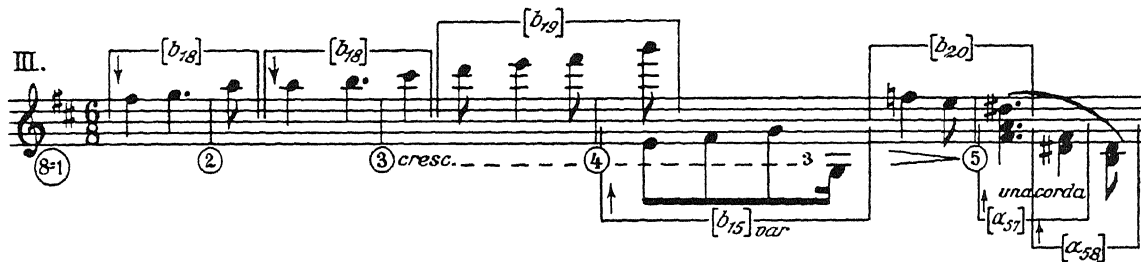
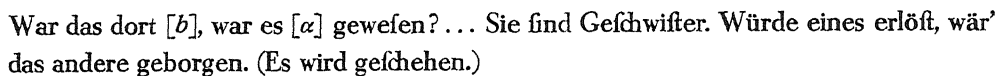
☆



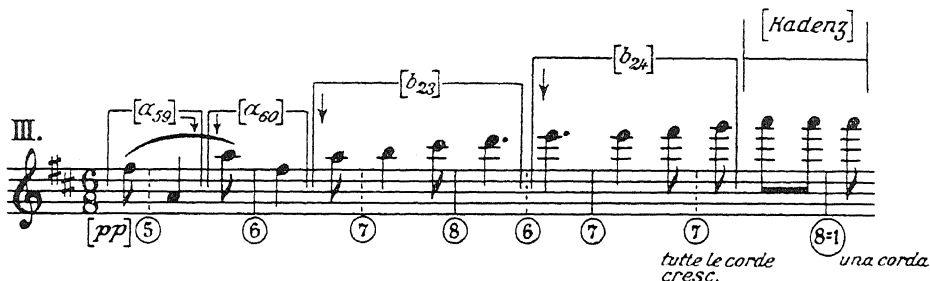
... Sind sie nicht Geschwister? ... Wenn sie lächeln, sind sie sich ähnlich ... Gewiß. Diese Spannung wird schwinden. Das ist nicht die Not, daß sie zwei sind. Ihre Qual ist nicht



Qual aneinander. (Das trägt sich.) Ihre Qual ist die Not überhaupt alles Werdens ... Sie sind Geschwister. Denke an:







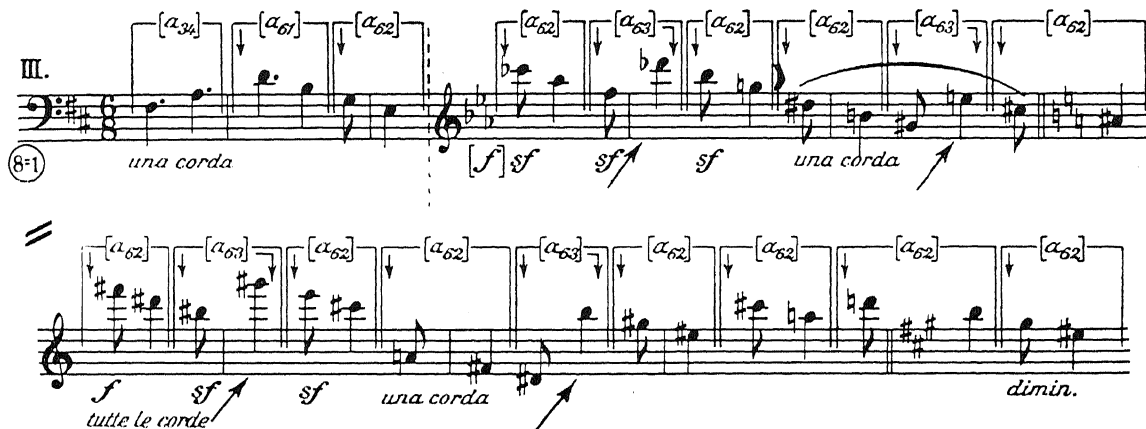
Raft. Ein kleines Lied. Kadenz? – Faßt. [(8) = (1)!]

☆

6.

(Oktavierung in tieferem Sinne.)

Unfere melodischen Schritte sind im Bereiche der Harmonie ruhende Größen und haben als solche keine Richtung im Raum. Indem sie melodisch steigen und fallen, können sie dennoch zugleich harmonisch in Ruhe verharren. Wir eröffnen also dem Intervall, indem wir es wechselnd hinauflassend und zur Oktave hinunterfallend (oder hinunterfallend und zur Oktave hinauflassend) anbieten, Aussicht in einen Raum, in dem es melodische Richtung nicht gibt, und verheissen also seinem Gerichtetsein dort die Integration.<sup>1</sup>



Die Terz, ihr Schicksal, ihr Leiden! Schon zeigt sie sich zwischenhinein oktaviert, gespiegelt im stillen harmonischen Wasser, schon schillert sie, ahnt sie...

<sup>1</sup> cf. [67], II., 7.



(Integration durch Systemwechsel.)

Unsere melodischen Schritte sind als harmonische Distanzen ruhende Größen. Sie haben als solche keine Erstreckung durch Zeit, keine Richtung im Raum: sie sind als solche kein Geschehen. Zeigen wir also das Intervall zugleich: dort, zeit-raumlos ruhend, und: hier, in Raum-Zeit lebend, haben wir ihm eine Integration geleistet. (Eine Integration durch sich selber: es wird Schnittpunkt.<sup>1</sup>)

Largo.

IV.

[ $\alpha_{64}$ ]

*p dolce*

*Ped.*

*\* Ped.*

*Ped.*

*\* Ped.*

[ $\alpha_{64}$ ]

... Ein Märchen! Ein wirkliches! „Es gibt ein Reich. Es heißt: das harmonische. Auch dort gibt es Terzen. Sie heißen: harmonische. Sie wissen nichts von der Qual in der Zeit, nichts vom melodischen Längen und Bangen. Sind kampfentronnen, kampfunbewußt...“ Eine Tür steht auf, wo bisher eine Wand schien. Ein Fernes zeigt sich, vertraut, doch entrückt: [ $\alpha$ ], die Terz, als Stern am harmonischen Himmel...

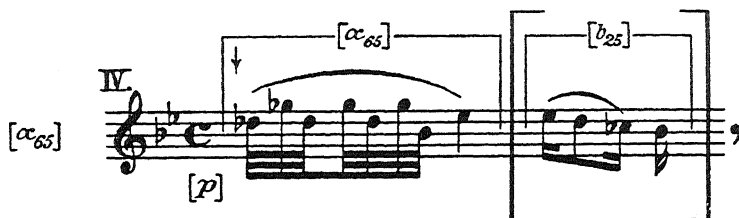
<sup>1</sup> Integration einer Variablen durch eine zweite Variable: zwei Variable werden auf ein System bezogen (z. B. das melodische) und ein Schnittpunkt gefunden, in welchem sie aneinander zugrunde gehen.

Integration einer Variablen durch sich selber: eine Variable wird auf zwei Systeme bezogen (z. B. das melodische und das harmonische); sie wird der Schnittpunkt (das Gemeinsame), in welchem beide Systeme zugrunde gehen, weil sie beiden genügt, also beide vernichtet. [Wir bewegen also: entweder zwei Gedanken gegen ein Bezugssystem (Integration durch eine zweite Variable) oder zwei Bezugssysteme gegen einen Gedanken (Integration durch Systemwechsel). Wir vernichten dadurch: entweder die Mannigfalt zweier (und also beliebig vieler) Gedanken durch die Einheit eines Systemes, in bezug auf welches sie identisch sind; oder wir vernichten die Mannigfalt zweier (und also beliebig vieler) Systeme durch die Einzigkeit eines Gedankens, in bezug auf welchen sie identisch sind. Beides ist Begrenzung einer Reihe unendlicher Möglichkeiten: Integration.]

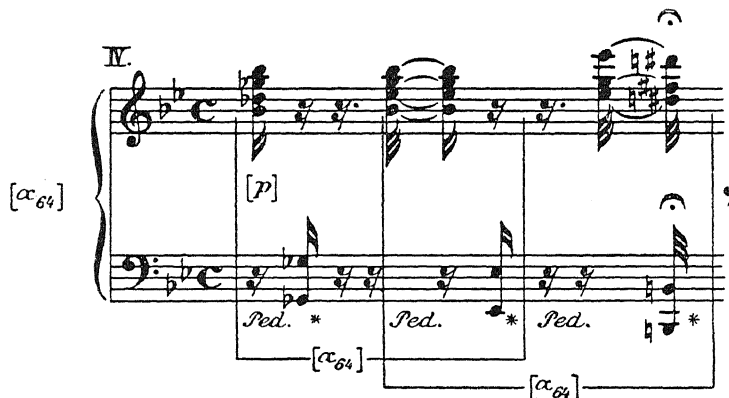


Es darf nicht verweilen, es taucht zurück:

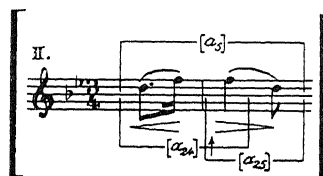
op. 106.  
Grosse Sonate  
für das  
Hammer-  
Klavier



(... wie viel wärmer es hier ist! Der Puls klopft hörbar irdisch! [b] ist wieder da. Hier ist man in Gesellschaft ...) ist entführt:



taucht abermals:



(Die Terz! Die Terz! Wir sind längst gebannt! Wir hören verlangend, wir hören tyrannisch! Wir hören hinein! Die Welt ist Terz!)



op. 106. ist entführt:  
 Grosse Sonate  
 für das  
 Hammer-  
 Klavier

IV. Tempo I. Allegro.

[64]

[p]

Red. \*

Red. \*

[64]

(...[b] regt sich unten:

IV. [p]

[227]

[228]

[229]

[225]

[229]

[230]

[231]

[64]

[64]

I. [64]

[64]

[64]

[64]

[b], das Geschwister ... Wird das eine erlöst, ist das andere geborgen ...?)



[α] blinkt, winkt:

[Allegro.]

Tempo 1.

op. 106.  
Grosse Sonate  
für das  
Hammer-  
Klavier

IV.

[α<sub>64</sub>]

Sed. \* Sed. \* Sed. \* Sed.

[α<sub>62</sub>] [α<sub>64</sub>]

9.

taucht abermals:

IV.

[α<sub>68</sub>].. [α<sub>74</sub>]

[α<sub>68</sub>] [α<sub>74</sub>]

[p]

8.

asymmetrisch-ekstatisch-exzentrisch hinab sich gießend ...

8.

(Das Symbol.)

[Largo.]

IV.

*a tempo*

[α<sub>75</sub>] [α<sub>75</sub>] [α<sub>75</sub>]

cresc. ...

8.

Prestissimo.

accel. ...

[α<sub>75</sub>] [α<sub>75</sub>] [α<sub>75</sub>]

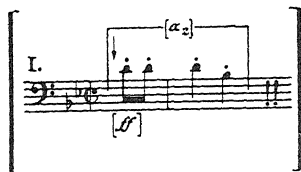
[dim. e rit.]

pp

8.



op. 106.  
Grosse Sonate  
für das  
Hammer-  
Klavier

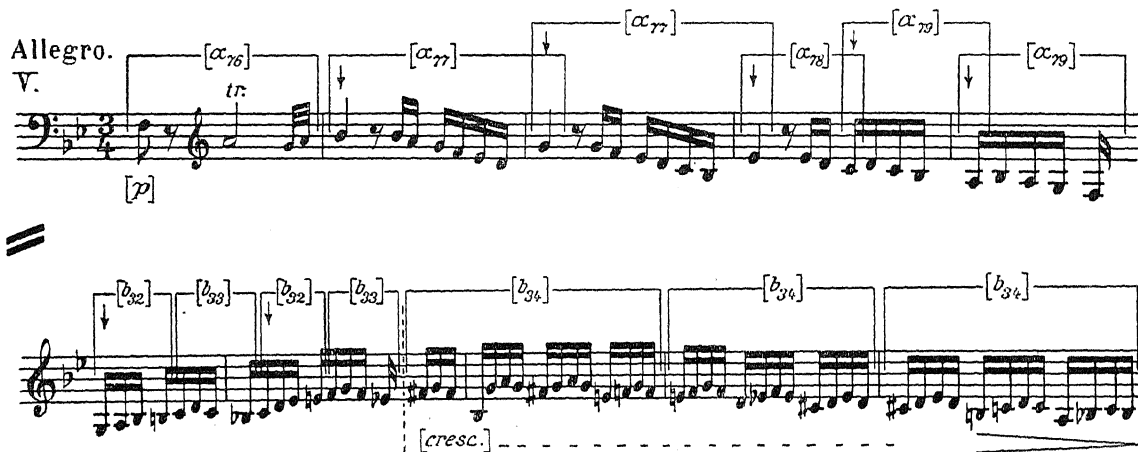


... Ist das noch Stern in Sternenferne? -- Die Trommel! Der Marsch! Der Ruf von der Erde, vom Anfang her! Das steht nicht so fern mehr. Steht nicht mehr unerreichbar. Marschiert auf der Grenze. Will beides fein. Will beides bedeuten: Melodie-Harmonie. Will frei fein von beidem ... Das wird sich nicht halten. Das muß zerpringen ...

9.

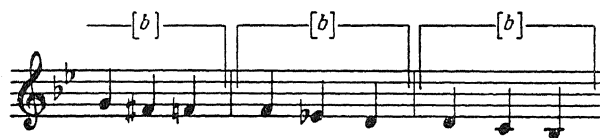
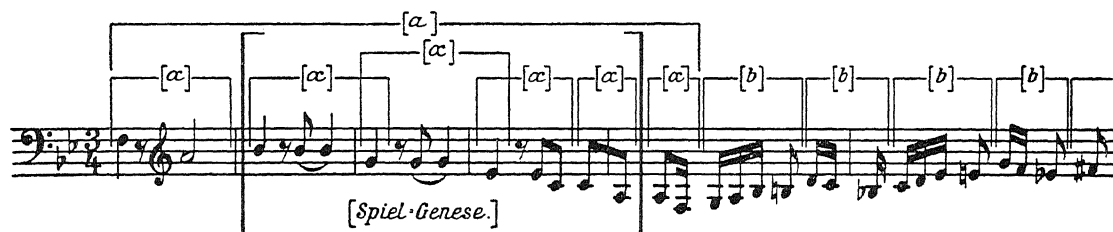
(Variablenfumme als Fugenthema.)

Das Fugenspiel spielt mit dem Thema als einem definierten Gegebenen; als einem Starren; als einem meßbaren Ding. Es bewegt das Thema: das Thema bleibt reglos. Es spricht von dem Thema, es spricht mit dem Thema: das Thema schweigt. Bewegung das? -- Nur unsere Bewegung! Ruhe, Tod genetischen Augen.

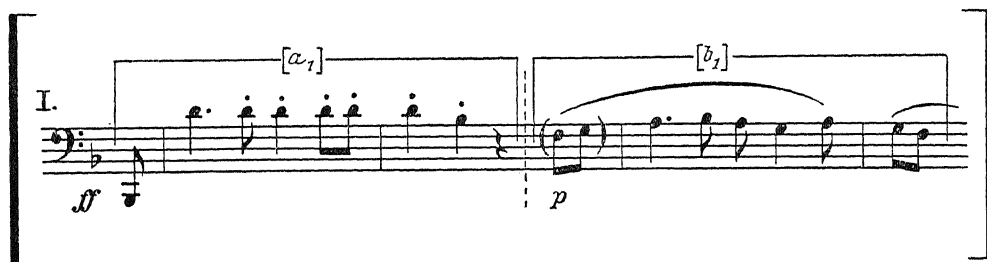
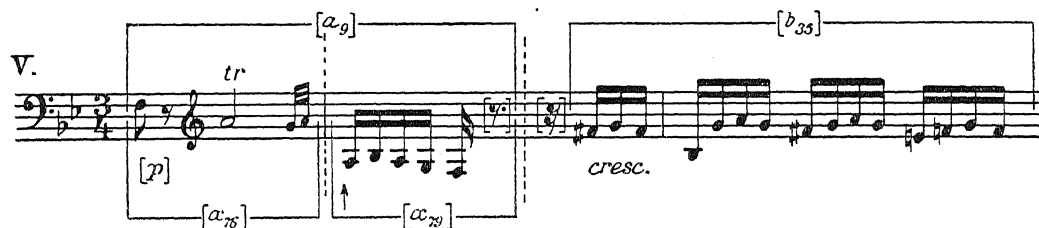




Melodische Substanz:



Kern der Melodie:



Ernüchterung verfhlingt die Extase (auf daß sie Ahnung bleibe). Zurückgekehrt. Erstarrt.  
Es ift aus.







op. 110

(Klavierfonate in A s - d u r)

1821

„Ich hatte die Gabe, wenn ich die Augen schloß und mit niedergefenktem Haupte mir in der Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich auseinander und aus ihrem Innern entfalteten sich wieder neue Blumen... Daselbe konnt' ich hervorbringen, wenn ich mir den Zierat einer bunt gemalten Scheibe dachte, welcher dann ebenfalls aus der Mitte gegen die Peripherie sich immerfort veränderte, völlig wie die... Kaleidofkope.“

(Goethe, Naturwiss. Schrift. II, 282.)







# Reihe von Variablensummen.<sup>1</sup>

(Thema in G#m.)

op. 110.  
Klaviersonate  
in A#-dur

## I.

(Das erste Stadium. R[A]...)

Moderato  
cantabile.  
I.

[A<sub>1</sub>]

*p con amabilità*

*p*

*Erinn*

[b<sub>3</sub> var

Wieder find die Variablen einander sehr ähnlich.<sup>2</sup> Sie stehen symmetrisch, haben Platz, haben Zeit; haben Behagen und halten zusammen. (Das Plus wird geduldet.) Das gibt keine Spannung. Das will kein Drama.

[a] scheint schon fertig: es will nicht treiben. [b] sucht sich noch. Wir beobachten [b]. Es trägt das Interesse. Hat [b] sich entschieden, wird alles fest fein, die Summe gegeben; das Thema geboren. Wir erwarten das Ende der Geburt des Themas.

## 2.

(... R[A].)

I.

[A<sub>2</sub>]

[p]

Eine Raft. Wir haben Weile...

☆

I.

[A<sub>3</sub>]

[p] cresc.

*sf*

*p*

[Kadenz]

Ein Punkt. Wir haben Zeit.

☆

<sup>1</sup> Definition f. [55], 18. <sup>2</sup> cf. [106], [b<sub>17</sub>], [a<sub>58</sub>].



op. 110.  
Klaversonate  
in A $\flat$ -dur

I.

[A $_4$ ]

[p]

[a $_5$ ] [a $_6$ ]

[a $_5$ ] var [a $_6$ ] var

cresc.

[b $_6$ ]

[b $_6$ ]

[Spiel=Genese.]

p molto legato

[Spiel=Genese.]

3.  
(...R[b $_7$ ].)

I.

[p]

[b $_7$ ]

[Spiel=Genese.]

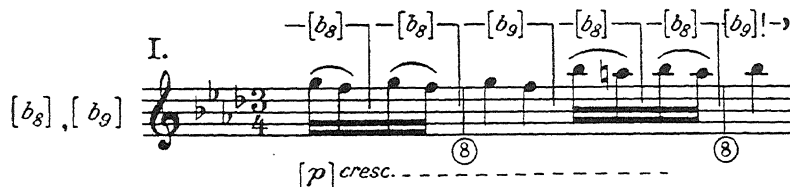
[b $_7$ ]

[b $_7$ ] var

☆

[Spiel=Genese.]

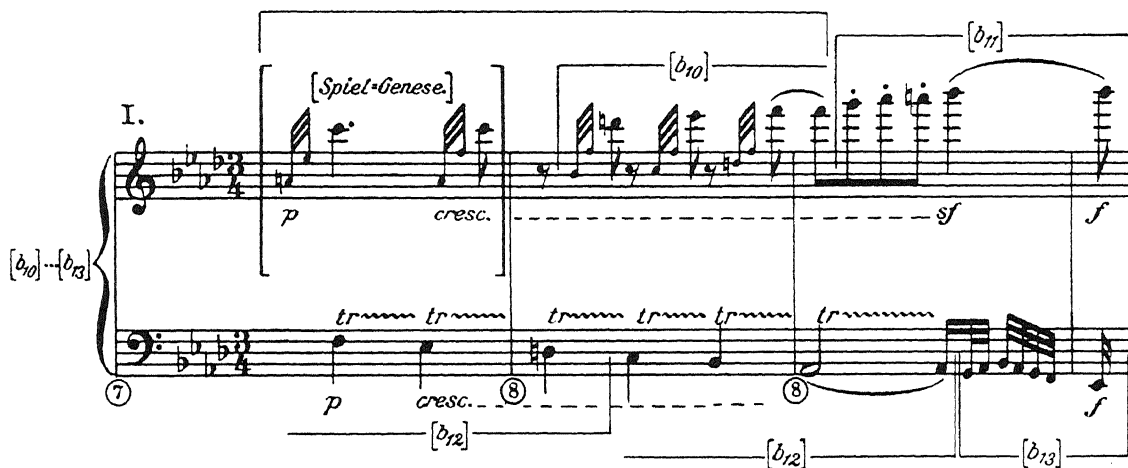




In Teilgenese (des Teils eines Teils).

☆

(Repräsentation.)



Die Hälften spiegeln sich ineinander und erkennen sich: als Hälften. Also: als das Ganze. Also: als  $[b]$ . Sie werden Repräsentanten von  $[b]$ . („Der Repräsentant ist körperloser, weil er zwar in Wirklichkeit da ist, aber nur repräsentiert. Das Repräsentierte wird körperloser, weil es nicht da ist, nur repräsentiert wird.“<sup>1</sup>)

☆



<sup>1</sup> cf. [95], [a<sub>1</sub>].



Das webt in der (7), in der (8) – ein bloßer Summand, der seine Form sucht. Die Summe wartet. Ruht als Behältnis, – das halb schon gefüllt ist, als Behältnis fertig. (Summanden-Genese.) Ruhe ist da, Zuversicht, Sicherheit. [b] quillt durch die Ruhe, vegetativ: Pastorale der Seele ...<sup>1</sup>

4.  
(... R[A].)

<sup>1</sup> cf. **68**, 3.



... Die felig-zärtliche Umfchreibung:

op. 110.  
Klaversonate  
in As-dur



(Er liebt das in diefen Jahren.<sup>1</sup>)

☆

[Moderato] [A<sub>6</sub>]

Allegro molto.

I. II.

[A<sub>6</sub>] [δ<sub>22</sub>] [δ]

[p] cresc. --- f → p

[a<sub>9</sub>] [a<sub>9</sub>] p

[a<sub>8</sub>]

!

Ein Sprung in denaturierte Zeit.

5.

(Schillernde Stufen.)

Melodische Substanz.

[a] [a] [a] [a] [a]

Musical notation for the fifth system, showing a melodic line in G major, 4/4 time, with a fermata and the word "Melodische Substanz."

<sup>1</sup> cf. [106], [a<sub>15</sub>].



Op. 110.  
Klaviersonate  
in As

II.

Melodische Substanz:

Gleichsam in einer Lösung schwebend. Vor der Pforte zur Integration.

6.

(... R[δ].)

Coda.  
II.

I.

Ein Rezitativ! Ein Ruf von außen. (Innen ist Frieden.)



7.  
(... R[A].)

op. 110.  
Klaversonate  
in As-dur

[Allegro.] II. [Spiel-Genese.] [A<sub>7</sub>] [a<sub>12</sub>] [a<sub>12</sub>] [a<sub>13</sub>] [b<sub>24</sub>] III. Adagio. una corda [Nadenz] V-I.

[p] poco rit - - - ar - - - dan - - - do

I. [a<sub>1</sub>] [a<sub>2</sub>] p

[A] steht im Zwielficht. Es scheint zu zergehen. [a] hängt wie verloren. [b] ist zerfahren.

☆

III. Adagio. [A<sub>8</sub>] [A<sub>9</sub>] [a<sub>14</sub>] [b<sub>25</sub>] [a<sub>15</sub>] [b<sub>26</sub>] Meno adagio. Adagio. ten.

tutte la corde *dimin.* *ritardando* una corda cantabile *cresc.* *dim. smorz.*

I. [A<sub>1</sub>] [a<sub>1</sub>] [b<sub>1</sub>]

Die Summanden reden zueinander mit Menschenstimmen.



Arioso dolente.

III.

[b<sub>27</sub>]...[b<sub>33</sub>]

din.

[b<sub>27</sub>] [b<sub>28</sub>] [Sp. Gen.] [b<sub>29</sub>] [b<sub>30</sub>] [b<sub>31</sub>]

[Moderato.] I. [b<sub>6</sub>] p [Spiel Gen.]

I. [b<sub>9</sub>] [p]

[b<sub>32</sub>] [b<sub>33</sub>] [b<sub>29</sub>] [b]

p cresc. decresc.

I. [b<sub>10</sub>] [p cresc.]

b] für sich allein. Gleichsam als Mensch. Noch immer: sich selbst suchend. Undefiniert.  
In statu nascendi. (Wir fühlen: [a] wartet.)

☆

[Arioso dolente.]

III.

[b<sub>34</sub>], [b<sub>35</sub>]

[p]

[b<sub>34</sub>] [b<sub>35</sub>] var [b<sub>34</sub>] [b<sub>35</sub>]

[Moderato.] I. [b<sub>10</sub>] [b<sub>13</sub>] [p]

☆





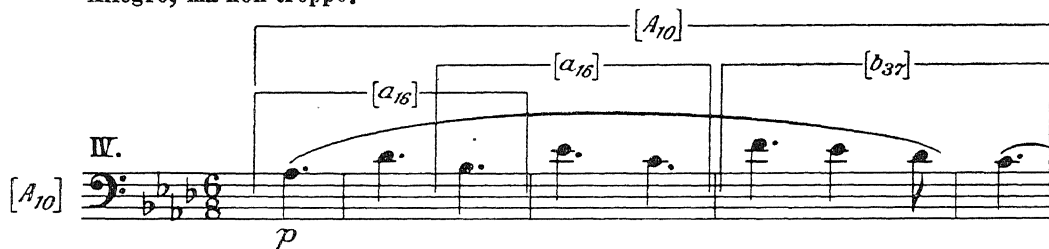
op. 110.  
Klaviersonate  
in A-dur

Eine zart bestimmte, still entscheidende Geste: [b] ist fertig.

## 9.

(Das göltige Stadium.)

Allegro, ma non troppo.



[b] hat sich gefunden. Die Summe ist da, das Thema ist geboren. (Der Rest ist Fuge.)



op. 125

(Neunte Symphonie)

1817 – 1824

„O Freunde, nicht diese Töne!“







# Zwei Variable.

op. 125.  
Neunte  
Symphonie

## I.

### (Integration durch Systemwechsel.)

Unsere melodischen Schritte sind im Bereiche der Harmonie ruhende Größen und haben als solche keine Erstreckung durch Zeit, keine Richtung im Raum, kein melodisches Langen und Leiden. Zeigen wir also das Intervall zugleich: dort, zeit-raumlos ruhend; hier, lebend in Raum-Zeit, haben wir ihm Integration durch sich selber geleistet, (es bewahrt und vernichtet in Einem.)<sup>1</sup>

Allegro ma non troppo.

The musical score for the first system is in 2/4 time and marked 'sotto voce'. It features a melodic line with notes numbered 1 through 8. Above the notes are brackets labeled [a1] and [a2]. The score is written in 2/4 time and includes a double bar line with repeat dots.

[a] zeigt sich zuerst noch fixiert im harmonischen Raume. (Dort gibt es Quart-Quinten!) Hastig fällt es; die Uhr eilt nach, schlägt (7) statt (6); schon ist es melodisch erstreckte Linie. - (Doch die Herkunft bleibt wirksam, es bleibt ein Erlöstes: Quart-Quint bleibt Substanz.)

## 2.

### (Motiv in Perspektive.)

Gerät in das Metrum eines Gedankens, verschoben gegen ihn, ein zweiter Gedanke, erzwingt er die Projektion eines der beiden Gedanken in die Tiefe des metrischen Hauses.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> cf. [100], 7. <sup>2</sup> f. Note über das Metrum, Ziffer 9; cf. [58], I, 4; [101], [A<sub>11</sub>].



The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system is labeled 'I.' and contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 7. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7 are circled above the staff. Measure numbers 8, 8a, 7a, 8a, 6a, 7a, and 8a are circled below the staff. The first system is marked with a forte dynamic *[ff]* and the tempo marking *[Spiel-Genese.]*. The second system is marked with a forte dynamic *ff* and the tempo marking *[Spiel-Gen.]*. The lyrics 'Freude, schöner Götterfunken.' are written below the staff in the second system. A bracket labeled *[b<sub>7</sub>]* spans measures 5 through 7. A bracket labeled *[b<sub>7</sub>]* is also present above the staff in the second system, spanning measures 5 through 7.

3.

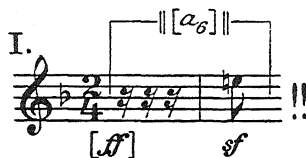
Reduktion zeigt statt des Ganzen, das wir erwarten, nur ein Stück desselben. Indem sie nicht verwirklicht, was wir dennoch anwesend, wirkend denken sollen, macht sie denken, denkend vollenden, durch Denken verwirklichen. Sie vergeistigt den Rest zum Vertreter des Ganzen. Sie schafft Repräsentanten und entkörpern das Ganze und entkörpern dadurch den Rest.<sup>1</sup>

**I.**

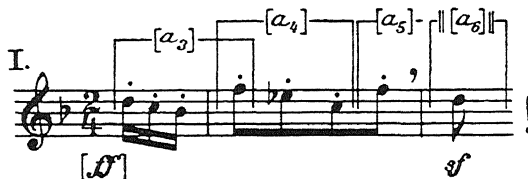
||[a<sub>6</sub>]  
[f] sf [a<sub>3</sub>] var [a<sub>3</sub>] var ||[a<sub>6</sub>]  
sf

<sup>1</sup> cf.  $\boxed{9}$ ,  $[a_2]$ .



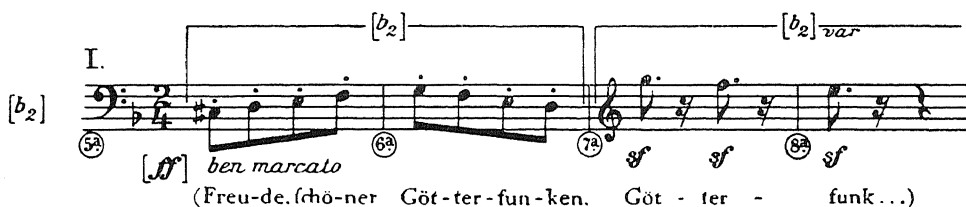


Pädagogisch gewonnen! Der einzige Ton trägt plötzlich den Sinn, ist geladen; spricht in Vertretung des ganzen Motivs. (Es hat keine Zeit mehr, selbst es zu sagen. Wie das bedrängt! Wie das heiß macht!) – Rückwärts erkennen wir ein kleines Drama:



[a<sub>3</sub>] brach ab; [a<sub>6</sub>] brach ein, nur sichtbar als Ton! nur repräsentiert!

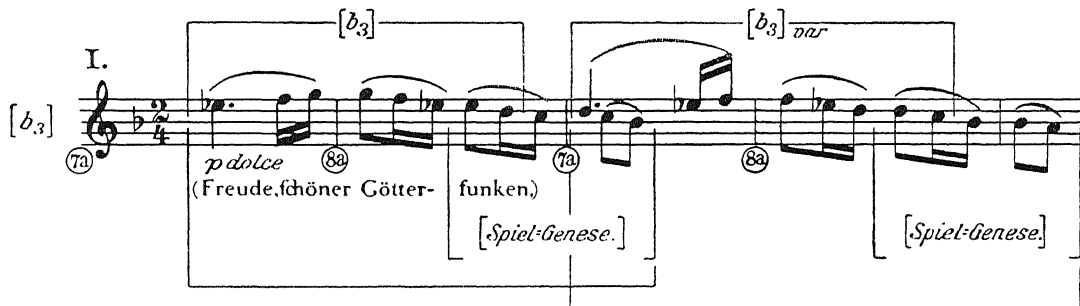
4.  
(... R[b].)



In Perspektive.

☆

(Ort „2. Thema“.)



In Perspektive. („Der Ort zieht noch mit einiger Schwerkraft die wickenden Stufen zusammen.“)<sup>1</sup>

☆

<sup>1</sup> cf. [55], 12.



(Reduktion von [b].)

Die Hälfte beginnt, das Ganze zu vertreten. In Perspektive.

☆

... Immer irgendwo hinten. (Es ist zu eng hier. Man wird nur geduldet. Es wird entfliehen; wird zum Worte gehen. Dort wird Raum sein. Es wird dort zu Haus sein. Es stammt daher. Dort wird es fingen.)

☆

(Spaltung.)<sup>1</sup>

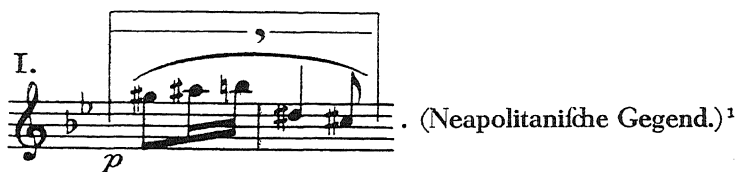
... Verirrt in der Ferne. Tränen im Kehlkopf. Die Stimme bricht. Es ermannt sich. Spricht weiter. Wir vernehmen nicht deutlich ...

<sup>1</sup> cf. [72], [b<sub>18</sub>], [b<sub>19</sub>]; [68], [a<sub>4</sub>], [a<sub>5</sub>]; [95], [a<sub>4</sub>]; [101], [A<sub>9</sub>].



Der Sturm treibt es ab, weit fort:

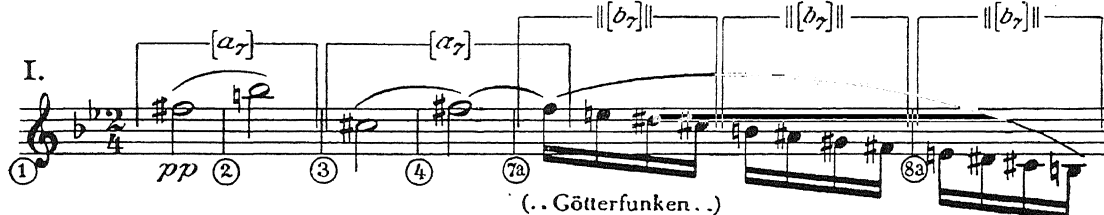
op. 125.  
Neunite  
Symphonie



5.

(Spannung durch Wechsel.)

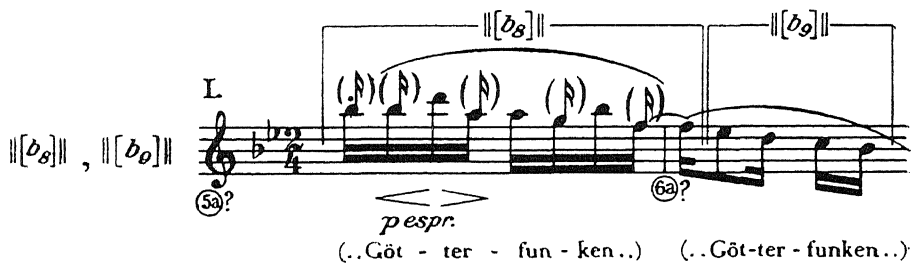
„Ende durch Wechsel ist der Variablen Willkür des Nebeneinander.  
Sie kann nicht weichen, sie träubt sich, übt Gewalt.“²



... [a] steht vorne, leise drohend. [b] wie gescheitert, verweht, hinter (7), (8)...

6.

(... R[b].)



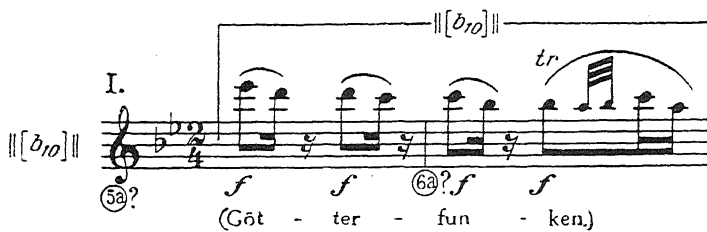
... Irgendwo in der Tiefe des Raumes...

☆

¹ Der harmonische Ort der neapolitanischen Sext liegt sehr entfernt und ist schwer zu finden.

² [55], 14.





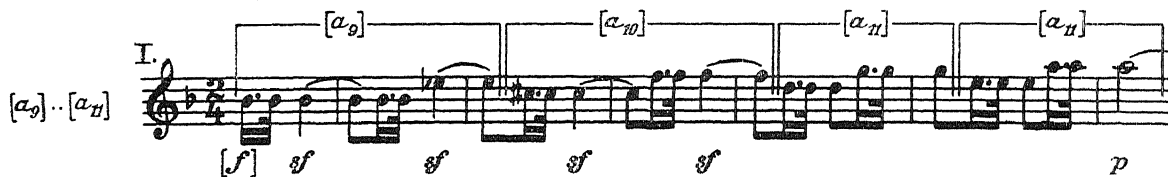
... Irgendwo in der Tiefe des Raumes ...

7.  
(... R[a].)

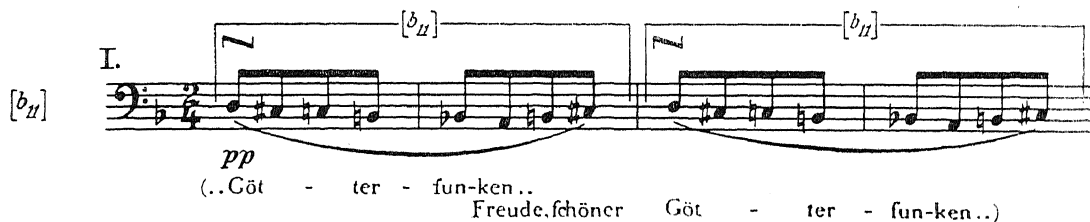


Eine wirkliche (1)! [a] durchschreitet die ganze Bühne. Selbstherrlich. Sie gehört ihm allein.

☆



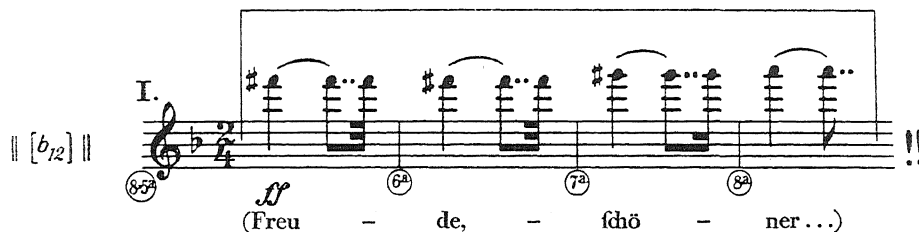
8.  
(... R[b].)



... Ex profundis clamavi ...

☆





Hinter der Szene. Es will hinein. [a] verbietet:

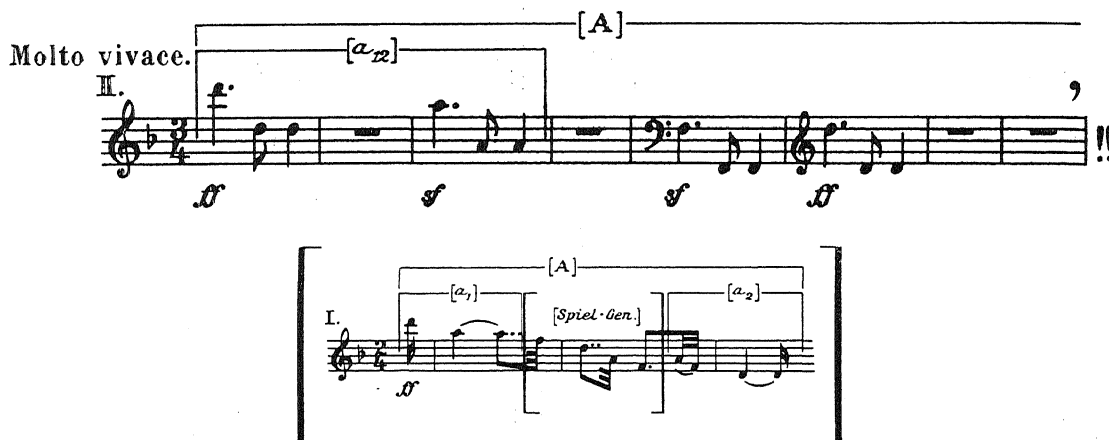


(„Mein ist das Feld! Mein ist das Metrum! Mein die (1)!“)

9.

(Naturfremdes Tempo.)

„Wir dürfen das Motiv noch in unserer Welt denken, solange es sich im Takte unseres Atems, unseres Pulses, unserer Schritte regt. Wir verlieren es in unbestimmte Weite, wenn es Zeiten durchmißt, die es nicht gibt.“<sup>1</sup>



Eine groteske Abbreviatur. Pädagogisch vorgeschickt, daß [a<sub>13</sub>] erkannt werde.

<sup>1</sup> [55], 44.



L.

(Variablenfumme.)

Hier kann sich kein Wort an die Schwingen heften. Wir schweben zu hoch; die Luft ist zu dünn; der Puls klopft fantastisch: das Wort könnte nicht atmen. Ist allzumenschlich.

[b] lebt hier, wortfinn-entfernt, reines Motiv im tönenden Kosmos, instrumental. Es spaltet sich. Reversion wird sichtbar. [β], die Hälfte will definitiv das Ganze bedeuten, Träger der Handlung, Träger des Sinns sein.

2.

(Variablenfumme.)

## 3.

II.

Score for II. in 2/4 time. The notation includes a treble staff with a key signature of one flat and a bass staff. The music consists of several measures with notes, rests, and a double bar line. Above the treble staff, there are brackets labeled  $[D_{74}]$ . Below the bass staff, there are brackets labeled  $[\beta_3]$  and  $[\beta_4]$ , with an upward arrow pointing to the  $[\beta_4]$  bracket.



4.

II.  $\text{3/4}$

①  $p$   $\text{[}\beta_3\text{]}$   $\text{[}\beta_{15}\text{]}$  ② ③  $\text{[}\beta_5\text{]}$  ④  $p \text{ cresc.}$   $\text{[Spiel-Gen.]}$

5.

II.  $\text{3/4}$

⑤  $\text{[p cresc.]}$  ⑥  $f$  ⑦  $f$   $\text{[}\beta_5\text{]}$   $\text{[}\beta_6\text{]}$   $\text{[}\beta_{16}\text{]}$

6.

Presto. II.  $\text{3/4}$

$\text{[f]}$   $p$   $\text{[}\beta_7\text{]}$   $\text{[}\beta_8\text{]}$   $\text{[}\beta_{17}\text{]}$



## II. (Spannung durch Wechsel.)

Adagio molto.

... Asymmetrisch in die Rede sich fallend halten sie gedämpfte, dennoch dramatisch gespannte Zwiesprache. [b] behält das Wort (ein wörtliches Wort! Der Puls klopft wieder natürlich. Wir sind nahe der Erde. Vernehmen wieder das Sprechen, das Singen ...)

☆

(Höre:

... [a] ist entschieden instrumental. In sich sicher. In seinem Hause. [b] leidet; hat kein Genügen. Ist hier fremd. Hat menschliches Blut. Will sagen, singen. Strebt fort aus diesem Bereich ...



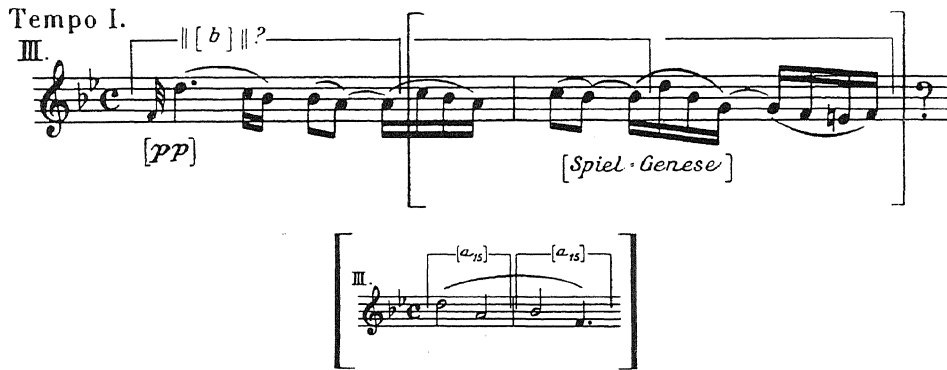
I2  
(... R[b].)

op. 125.  
Neunte  
Symphonie



Enthufiaftifch fich überbietend.

I3.  
(Ofcillation.)



...Ein [b]? – Es ift [a] – wir wiffen es –, das hier den Sehnfuchtsblick von [b] hat... Will es beides fein? Durch Integrationskraft? – Ein Verfprechen nur. Ein Blinzeln. Heute wird fich das Tor nicht öffnen. Rührung fteigt auf. Wir weinen, wir lächeln...

I4.  
(Reine Summe.)

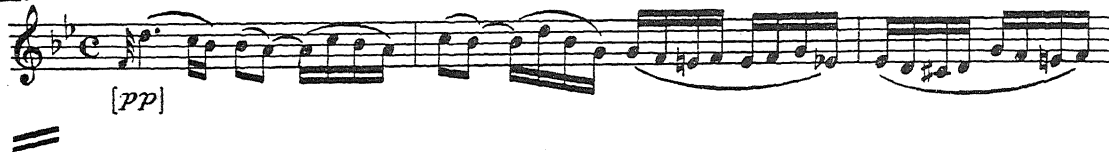
Variation ift nicht Ableitung. Sie fpielt und will entlarvt fein. Das Thema umkreifend, verhüllend, enthüllend, achtet fie fein Stille-fein, zeigt auf fein Stillefein, läßt in Ruhe, gibt Ruhe, meint Ruhe, ift Ruhe vor dem genetifchen Blick.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> cf. [67], II., 6.



Tempo I.

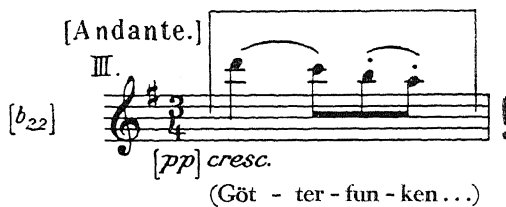
III.



Variation umspielt das Ganze als ein Thema. Das Treiben erlischt. Die Summe steht still:  
reine Summe in Ruhe.

I5.

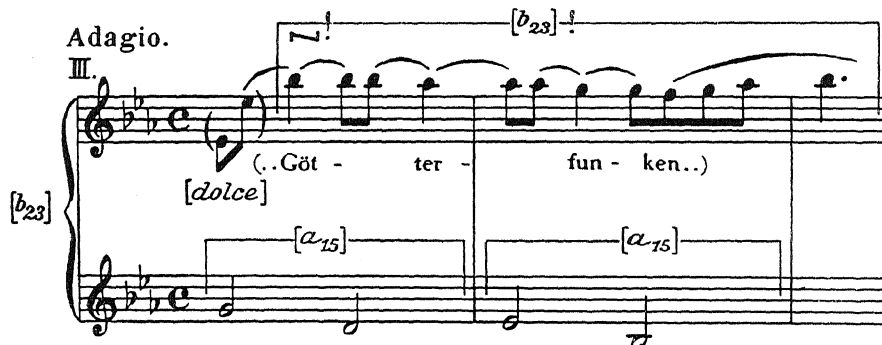
(... R[b].)



Irgendwo.

☆

(In Indifferenz.)



Beziehungslos stehen sie im selben Raume.<sup>1</sup>

☆

<sup>1</sup> cf. [55], 34.



III.  $[b_{24}]$   $[Spiel-Gen.]$   $[b_{24}]$

(... Freude, schön-er Göt - ter - fun-ken...)

III.  $[b_{24}]$  var

# I6.

(Spannung durch Wechsel.)

[Adagio.] III.  $[a_{20}]$   $[a_{21}]$   $[a_{20}]$   $[\beta_{10}]$

$f$   $sf$   $sf$

II. [Molto vivace.]  $[a_{14}]$   $[a_2]$   $p$

... Ein Aufflammen. Hart auf hart.  $[b]$  wehrt sich krampf...

# I7.

(... R $[b]$ .)

III.  $|| [b_{25}] ||$   $[p cresc.]$   $|| [b_{25}] ||$

(Göt' - ter - fun - ken...)

Es gibt auf. (In diesem Raume.)



18.  
(Indifferenz.)

[Adagio.]  
III.

[p] *dimin*  
(..Göt - ter - fun - ken..)  
[p] *dimin.*

[Allegro.]  
I.  
*sotto voce*

...[a] ist zurückgekehrt an feinen Ort. Als Stern steht es wieder am Himmel Harmonie.  
[b] steht vereinsamt; bereit, diesen Raum zu verlassen. Bereit – ein Mensch zu werden.



# Corpus mysticum

„Niemand soll denken, es sei schwer, hierzu zu kommen, wiewohl es schwer klingt und auch wirklich im Anfang schwer ist, im Abscheiden und Sterben aller Dinge. Aber wenn man hineinkommt, so ist kein Leben leichter und fröhlicher und lieblicher.“ (Meister Eckhart.)







op. 132

## chquartett in A-moll)

1824–1825

„Ich darf also wohl mit gutem Grunde annehmen, daß alle die verschiedenen Klassen von Wesen, deren Inbegriff das Univerfum ausmacht, in den Ideen Gottes . . . nur ebenso viele Koordinaten ein und derselben Kurve find . . . So bilden notwendig alle Ordnungen der natürlichen Wesen eine einzige Kette, in der die verschiedenen Klassen, wie ebensoviele Ringe, so eng ineinanderhaften, daß es für die Sinne und die Einbildung unmöglich ist, genau den Punkt anzugeben, wo die eine anfängt und die andere aufhört. Denn die Grenzarten, d. h. alle Arten, die gleichsam rings um die Wende- und Schnittpunkte herum liegen, müssen eine doppelte Deutung zulassen und sich durch Merkmale auszeichnen, die man mit gleichem Rechte auf die eine oder die andere der benachbarten Arten beziehen kann.“

(Leibniz an Varignon.)







# Differentiation.

op. 132.  
Streichquartett  
in A-moll

## I.

(Das Symbol. ( $f[a, b]$ ).)

Daß ein Etwas Symbol sei, wissen wir erst nach Erfahrung (mindestens zweier) genetischer Reihen, deren Schnittpunkt es ist. Sie erst belehren: dies Eine sei zwei, sei  $[a]$ , sei  $[b]$ , weder  $[a]$  noch  $[b]$ , sowohl  $[a]$  als  $[b]$ : Erlösung des Dramas der beiden Variablen, Erlösung vom Drama, Symbol.



Das schwebt voran, noch erkennen wir's nicht. Die Aufgabe ist: es entfende Strahlen, werde  $[a]$ , werde  $[b]$ , werde das Rätsel „ $[a]$  oder  $[b]$ ?“ (Differentiation.)<sup>1</sup>

## 2.

( $[x]$  erzeugt  $R[a] \dots$ )

[Adagio sostenuto.]

<sup>1</sup> Integration hat das Ziel: zwei unendlichen Reihen eine Stufe zu finden, die sie beide erzeugen. Differentiation leistet daselbe in umgekehrter Richtung: sie läßt eine Stufe gegeben sein und findet zwei unendliche Reihen (Strahlen), die sie erzeugt.



op. 132.  
 Streichquartett  
 in A-moll

Der erste Strahl! Wir sollen denken: die Sext lebe nicht; es sei mlich

I.

$[x] \cdot [\alpha] + [\alpha]$

$[a]$ , der Teil, sei Träger des Sinnes. Nur die Sekund sei lebendig.

3.

(...R[a]. Einfatz ex abrupto.)

[Adagio.]

I.

Allegro.

$[a_2]_{var}$

$[Spiel \cdot Genese.]$

(Erst dieses:

I.

belehrt, daß  $[a_2]$  nicht erkannt wurde. Wir berichtigen. Das ist ein Anfangen; nicht: ein Anfang.)



Schillernd.<sup>1</sup> Von hinten kommend.

The first system of the musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a first ending bracket labeled 'I.' and contains four measures. The first measure is marked with a circled '1' and includes the dynamic marking  $[p]$  and the tempo marking  $[a_6]$ . The second measure is marked with a circled '2' and includes the tempo marking  $[a_7]$ . The third measure is marked with a circled '3' and includes the tempo marking  $[a_7] var.$ . The fourth measure is marked with a circled '4' and includes the tempo marking  $[a_8]$ . The system concludes with a crescendo marking  $cresc.$  and a dynamic marking  $dp$ .

<sup>1</sup> Das durchaus organische Gebilde kann nicht (und will nicht) in einer einzigen Lesung der Reihe nach begriffen werden. Es verlangt ein Gehen um das Ganze herum und in dem Ganzen hin und wieder, und verlangt dieses Gehen gleichsam unaufhörlich, auf daß das Nacheinander als ein Durcheinander, als ein Ineinander begriffen werde. – Dieses [a<sub>3</sub>] schillert nur in Zusammenschau mit [a<sub>5</sub>]; Gefährde [a<sub>5</sub>] nicht, würde die Lesung [a<sub>4</sub>] + [a<sub>5</sub>] + [a<sub>6</sub>] *var* sich einfach als die einzige anbieten.



6.  
(... R[a].)

I. [Spiel · Genese]

[a<sub>4</sub>]

[p cresc.] f

[a<sub>9</sub>] [a<sub>10</sub>] [a<sub>4</sub>]

I. [a<sub>3</sub>] [p] [a<sub>4</sub>] [a<sub>3</sub>]

7.  
([x].)

I. [x]

1. VL. 2. VL.

[p]

p

[a<sub>3</sub>]

Das Symbol steht still. Ist es ein [a] (eine Summe zweier [α]?... Seine Sext liegt im Dunkel...

8.  
(... R[a].)

I. [a<sub>5</sub>] [a<sub>17</sub>] [a<sub>5</sub>] [a<sub>5</sub>]

f

[a<sub>5</sub>] [a<sub>1</sub>]

• In deutlicher Spaltung.

☆



I.  $[a_6] \dots [a_{10}]$

$[p]$   $[a_{12}]$   $[a_{13}]$   $[a_{14}]$   $[a_{15}]$   $[a_{16}]$   $[a_{17}]$   $[a_{18}]$   $[a_{19}]$   $cresc.$

I.  $[a_{10}]$

$[a_{10}]$

☆

I.  $[a_{11}] \dots [a_{13}]$

$[p]$   $cresc.$   $[a_{10}]$   $[a_{12}]$   $f$

*ossia*

I.  $[a_{15} \dots R [a]$

$[p]$   $cresc.$   $[a_{20}]$   $[a_{21}]$   $[a_{22}]$   $f$

I.  $[a_{20}] \dots [a_{22}]$

$[p]$   $cresc.$   $[a_{20}]$   $[a_{22}]$   $f$

☆

I.  $[a_{22}] \dots [a_{23}]$

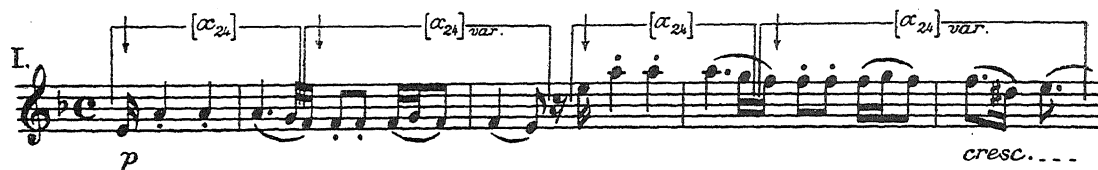
$[p]$   $cresc.$   $[a_{22}]$   $[a_{23}]$   $f$

(Beachte  $[a_{12}]$ ! Es geht abwärts! Diefes  $[a]$  ift gefpiegelt!)

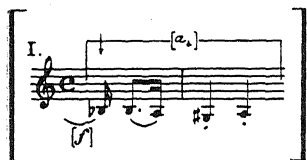
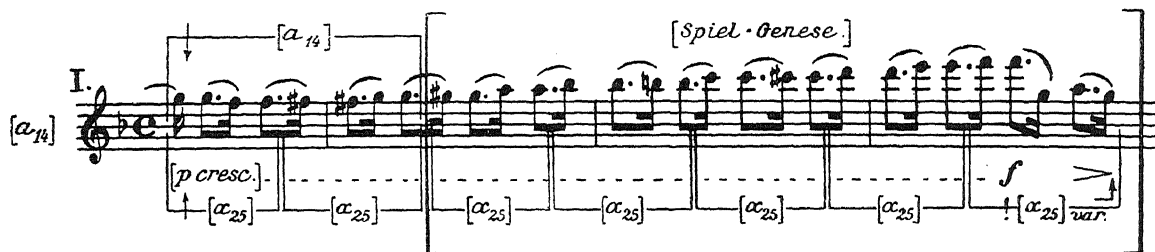


op. 132.  
Streichquartett  
in A-moll

9.  
(Lied [ $\alpha$ ] + [ $\alpha$ ].)



10.  
(... R[a].)



Heitere Lieder. Aber – nach gefchehener Wandlung. Nicht unschuldig mehr ist diese Heiterkeit. Sie erholen sich von etwas. Sie wissen. Sie erholen vom Wissen. Sie rühren, – weil sie wissen.



II.  
(Ort „2. Thema“.)

op. 132.  
Streichquartett  
in A-moll

I.

I.  $[a_{15}], [a_{16}]$

$p$  dolce

$[a_{26}]$   $[a_{27}]$   $[a_{28}]$   $[a_{29}]$

I.  $[a_{30}]$   $[p]$   $[a_{31}]$   $[a_{32}]$

I.  $[a_{33}]$   $[p]$   $[a_{34}]$   $[a_{35}]$

I.  $[a_{36}]$   $[p]$   $[a_{37}]$   $[a_{38}]$

I.  $[a_{39}]$   $[p]$   $[a_{40}]$   $[a_{41}]$

Wie ein fremdes Ding fogleich Ruhe haucht und alles Wachstum still stellen will!

2.

I.  $[a_{17}]$

$p$

$[a_{26}]$   $[a_{30}]$   $[a_{31}]$

[Adagio.] I.  $[a_{19}]$   $[pp]$   $[a_{20}]$   $[pp cresc.]$   $[a_{21}]$

Aber diese Luftgestalt im selben Raume?... Der schillernde Urgedanke, dennoch quillend!



op. 132.  
Streichquartett  
in A-moll

12.

$$([x] \text{zeugt } R[b]!)$$

[Spiel · Genese.]

The image shows a musical score for a piece titled "[Spiel · Genesis.]". The score is written on a single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked "I." (Allegro). The dynamics are marked "p non legato". The score is divided into two sections by a large bracket. The first section contains a series of eighth and sixteenth notes. The second section contains a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure marked with a double bar line and a repeat sign. The score is labeled with "[b<sub>7</sub>]" at the beginning and "[b<sub>1</sub>]" at the end. Below the main score, there is a smaller section labeled "Adagio." and "I.", which is marked "pp" (pianissimo) and contains a single measure with a long note.

Der zweite Strahl! Die zweite Variable! – Wir sollen denken: die Sext ist Substanz! sie lebt, sagt den Sinn! –

Leife entspringt das. (Der Raum gehört  $[a]$ ):

[b] spielt. Kommt nicht völlig: ein Teil soll genügen. Reduktion ist geübt.<sup>1</sup>

13.

$$(\dots \mathbb{R}[a].)$$

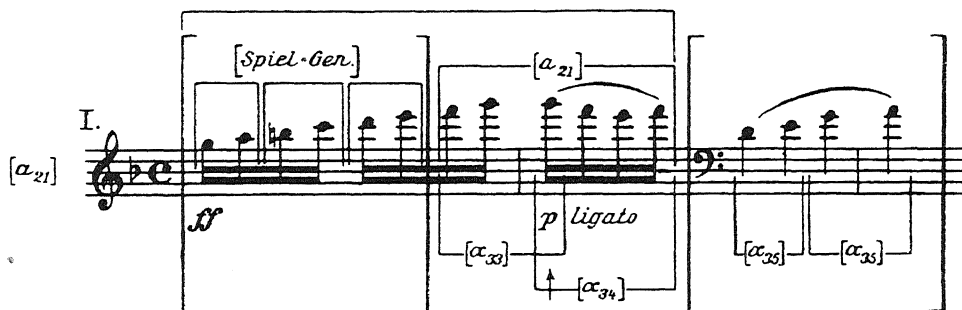
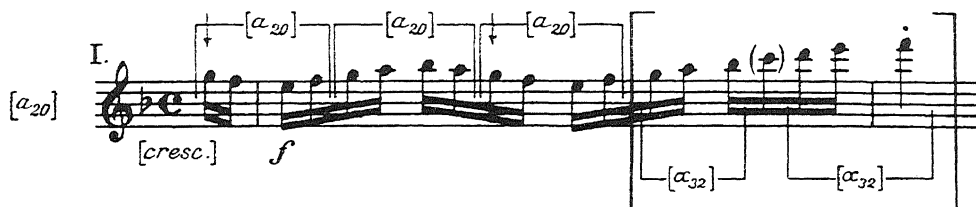
The first system of the musical score is for the vocal part. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. Above the staff, there are several bracketed annotations:  $[a_{32}]$ ,  $[a_{18}]$ ,  $[a_{19}]$ ,  $[a_{32}]$ ,  $[a_{32}]$ , and  $[a_{32}]$ . Below the staff, there are more annotations:  $[a_{18}]$ ,  $[dolce]$ ,  $cresc.$ , and  $non\ ligato$ . The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are also some rests and a final note with a fermata-like shape.

### Rotation. Amplifikation.

☆

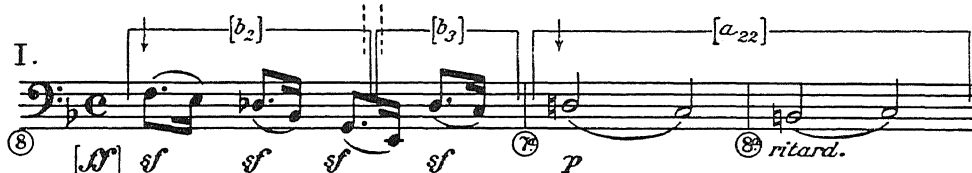
<sup>1</sup> cf.  $\boxed{95}$ ,  $[a_2]$ .





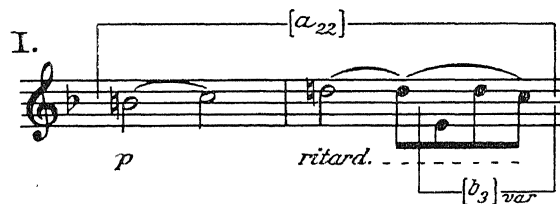
I4.

(Summe  $[b] + [a].$ )



I5.

(Indifferenz.)



Im selben Raume beziehungslos.



16.

(... R[a].)

I.

17.

(Schillern.)

I.

Geht dies: hinauf, geht es hinab?...

Ist dies:

oktaviert, also statt eines: ?..

Oder ist das ein [b] in Permutation? also statt eines:

[b]: ?..



op. 132.  
Streichquartett  
in A-moll

(Lied  $[a]$ .)

Ein wenig Raft ... Ein wenig Sicherheit von früher. Ein wenig alter Glaube: das Ding, das Lied, die Summe, das Endliche ... (Aber wir wissen nun alles.)

$$(\dots R[a].)$$

I.

$[a_{25}]$

$[pp]$  *cresc.*

$[a_{25}]$  *var.*

$[a_3]$  *var.*

$[a_3]$  *var.*

$[a_{38}]$

$f$



op. 132.  
Streichquartett  
in A-moll

20.

$$([x] = f[\alpha].)$$

Amplifikation.  $[x]$ , das Symbol, gebrochen im Spiegel  $[\alpha]$ . (Lebt die Sext? ..Niemand weiß es...)

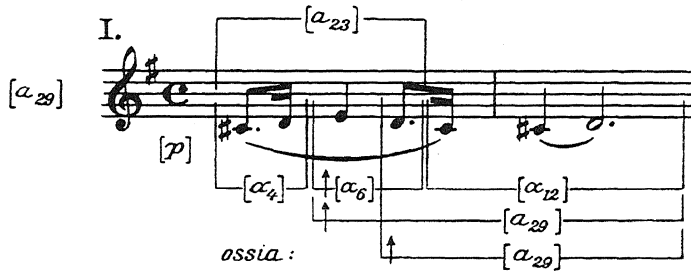
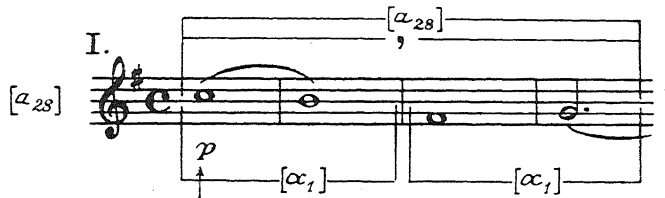
21.

$$(\dots \mathbf{R}[a].)$$

Schillernd.

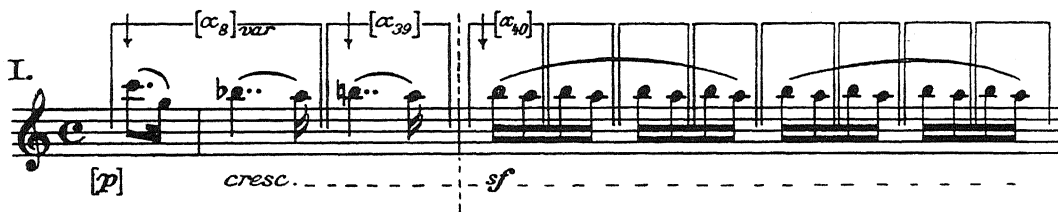
☆





22.

(... R[α].)

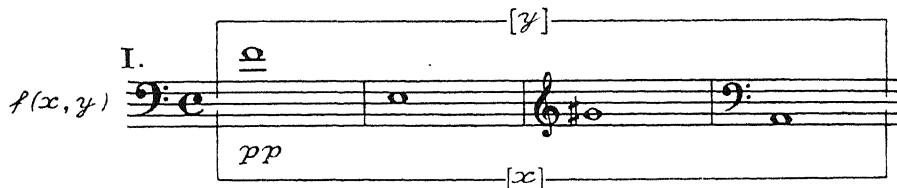


Diminutionen. (Pädagogisch.)

23.

(Integration zweiten Grades.)

Gar nicht dürfen wir glauben: das Symbol sei ein Etwas, wir könnten es halten. Unser Wissen ist Tun. Darum: hat sich ein Etwas symbolisch erwiesen, bedarf es selbst der Verwandlung in Nichts, der Integration. Bleibt es gegeben, will es da sein, wird es zum Ding. Nur Integration in unendlicher Stufung hält uns im Tun, bewahrt uns im Wissen.



[x] steht entführt am harmonischen Himmel, ohne Erstreckung, ohne das Längen. Frei. Ein Sternbild: [γ]. (Integration durch Systemwechsel.)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> cf. [106], 7; [125], 1.



(Reduktion auf einen Kanonkern.)

„Der Repräsentant ist körperlos, weil er zwar da ist, aber nur repräsentiert. Das Repräsentierte wird körperlos, weil es nicht da ist, nur repräsentiert wird.“ Gegenseitig erleichtern sie sich die Bürde falscher Realität.

[illegible]

Das sind Kanonkerne;<sup>1</sup> sie repräsentieren Stufen von  $[a]$ . (Diese Triller wurden eben schon pädagogisch als  $[\alpha]$ -Stufen erläutert.)

25.

$$(\dots \mathbf{R}[a].)$$
<sup>1</sup> cf. 95, 4, 2.



26.

(Tänze  $[a] + [a]$ .)

op. 132.  
Streichquartett  
in A-moll

I.

(Summe  $\| [a] \| + \| [a] \|$ .)

Allegro ma non tanto.

II.

*[Spiel-Gen.]*

$\| [a_{33}] \|, \| [a_{34}] \|$

$p$

$[b]$   $[b]$   $[b]$   $[b_6]!$   $[a_{34}]$   $[a_{46}]$

$[a_{44}]$   $[a_{44}]$   $[a_{44}]$   $[a_{44}]$   $[a_{44}]$   $[a_{44}]$

$[a_{33}]$   $[a_{33}]$   $[a_{33}]$   $[a_{33}]$   $[a_{33}]$   $[a_{34}]$

Summe durch Kanonkerne repräsentierter  $[a]$ -Stufen.<sup>1</sup> (Dieses  $[b]$  winkt nur hinein:

I.

Assai sostenuto.

$[x] \cdot [b]$

$pp$

!)

<sup>1</sup> cf. 95, 4. 2.



2.

(Summe  $[a] + [a].$ )

II.  $[a_{35}], [a_{36}]$

$[p \text{ dol.}]$   $[a_{47}]$   $[a_{48}]$   $[a_{48} \text{ var}]$

[Allegro.] I.  $[a_{26}]$   $p$

[Allegro.] I.  $[a_{22}]$   $p$

[Allegro.] I.  $[a_{16}]$   $[p]$

[Allegro.] I.  $[a_4]$   $[p]$

[Allegro.] I.  $[a_n]$   $[p \text{ cresc.}]$

[Allegro.] I.  $[a_7]$   $[p]$

3.

(Summe  $[a] \text{ var.} + [a] \text{ var.}$ )

II.  $[a_{35}] \text{ var.}$   $[a_{35}] \text{ var.}$

$pp$

Eine übermütige Oktavierung!



4.

(Summe  $[a] + [a].$ )

op. 132.  
Streichquartett  
in A-moll

II.  $[a_{37}]$

$[a_{36}]$ ,  $[a_{37}]$

$f$   $sf$   $sf$   $sf$   $sf$

$[a_{49}]$   $[a_{50}]$

$[Allegro.]$   $[a_{28}]$

$p$   $[a_1]$   $[a_1]$

27.

(Entspannte Summen  $[a] + [b].$ )

Molto adagio.

III.  $[b_5]$

$[b_5]$   $[a_{38}]$   $[a]$

*sotto voce*  $[a_1]$  *var*  $[a_1]$  *cresc. ....*  $p$

$[Allegro.]$   $[a_{22}]$

$p$   $[a_1]$

$[pp] < > pp cresc$

Kein Zwang zwingt sie mehr zur Selbstbehauptung. Das Symbol nahm sie auf, sie verloren ihr Selbst, sie gewannen ihr Selbst. Es ist alles gelöst. Sie dulden sich. „... Dankgefang eines Genesenen ...“

☆



Op. 132.  
Streichquartett  
in A-moll

III. [Spiel-ven.] [p]

[b<sub>5</sub>]

[a<sub>39</sub>]

[α<sub>51</sub>]

[α<sub>52</sub>]

[α<sub>53</sub>]

[Assai sostenuto.] [x]

I. pp

[Allegro.] [α<sub>12</sub>]

I. [p]

[Allegro.] [α<sub>24</sub> var]

I. [p] cresc.

☆

(Summe.)

III. [p] cresc.

[b<sub>5</sub>]

[a]

[α<sub>54</sub>]

(Kadenz)

f

p

(Kadenz)

Enger beifammen. Jedes erhält ein Gewicht: ein Lied wird gebaut.

☆

III. [p]

[b<sub>5</sub>]

[b<sub>5</sub>]

[α<sub>7</sub> var]

[α<sub>40</sub>]

[α<sub>7</sub>]

[α<sub>7</sub>]

[α<sub>7</sub>]

p

cresc.

p

cresc.

[α<sub>55</sub>]

[Allegro.] I.

[α<sub>28</sub>]

[α<sub>7</sub>]

[α<sub>7</sub>]

p

☆



(Variablenfumme.)

op. 132.  
Streichquartett  
in A-moll

III.

*f sf*  
*ten.*  
*p*  
*f*

[*b*]  
[*δ*]  
[*Spiel-Gen.*]  
[*a*]  
[*a<sub>41</sub>*]  
[*Spiel-Gen.*]  
[*a<sub>56</sub>*]  
[*a<sub>57</sub>*]

*patt.*  
*ten.*  
*pp*  
*cresc.*

[*δ*]  
[*Allegro.*]  
[*a<sub>20</sub>*]  
[*Spiel-Gen.*]

[*b*] reverfiert, reduziert, oktaviert, permutiert! Die Fantasie folgt, gehorcht. (Das ist es!)

☆

III.

*f*  
*ten.*  
*p*  
*cresc.*

[*δ*]  
[*a<sub>42</sub>*]

[*Allegro.*]  
[*a<sub>2</sub>*]  
[*p*]  
*cresc.*

☆



op. 132.  
Streichquartett  
in A-moll

III.

[Spiel-Genese.]

[a<sub>33</sub>] [a<sub>39</sub>] [a<sub>43</sub>] [a<sub>59</sub>]

tr. tr. tr.

pp

[Allegro.]

I.

[p cresc.]

Eine Diminutionsstelle!<sup>1</sup> Ein reines, beruhigtes Lied. (Es gibt keine Rätsel mehr ...)

☆

III.

[b<sub>8</sub>] [a<sub>44</sub>] [a<sub>45</sub>] [b<sub>9</sub>]

tr.

p cantabile espressivo

cresc.

[Assai sostenuto.] [a<sub>3</sub>]

I.

pp

[Allegro.] [a<sub>3</sub>]

I.

p

Asymmetrisch einbrechend? – Ein Nachspiel. Erdenrest.

☆

<sup>1</sup> cf. [67], II, I.



III. [Molto adagio.]

Mit innigster Empfindung.

*p*

[a<sub>38</sub>]

[b<sub>5</sub>] var [b<sub>10</sub>]

Op. 132.  
Streichquartett  
in A-moll

[Assai sostenuto.] [x]

I.

*pp*

[Assai sostenuto.] [x]

I.

*pp*

[Allegro.] [a<sub>22</sub>]

I.

*p*

☆

III.

Mit innigster Empfindung.

[b<sub>5</sub>] var [b<sub>10</sub>] [a<sub>39</sub>]

[Assai sostenuto.] [a<sub>7</sub>]

I.

[pp] *pp cresc.*

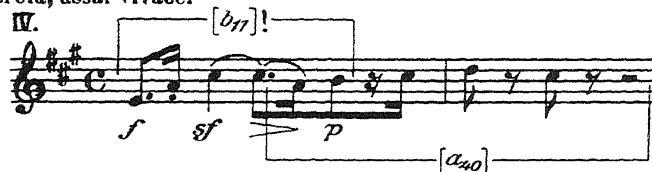
☆



op. 132.  
 Streichquartett  
 in A-moll

(Verfchränkte Summe.)

Alla Marcia, assai vivace.



☆



☆

28.

(Epifode.)

Più Allegro.



Das Drama! von ehemals! Das Irdische! Menschliche Rede ruft hinauf... ([a] neigt sich, läuft...)

☆



op. 132.  
Streichquartett  
in A-moll

IV. [Recitativo.]

[f] *cresc.* [dim.] [ritard.] [accelerando.]

[Spiel=Genese.]

==

*cresc.* *ff* **Presto.** [b<sub>14</sub>] *Poco adagio.* [a<sub>42</sub>] *smorzando.*

[b] spricht lebendiger, näher, dramatisch; tiefer gefunken. (Höre:

[b<sub>13</sub>] [b<sub>14</sub>]

*f* *cresc.*

Molto  
adagio.  
III.

[b<sub>13</sub>] var [b<sub>10</sub>]

Mit innigster Empfindung.

☆

IV.

[a] *Poco adagio.* *smorzando* ?..

Ein [a]? ... Der Wolkenriß schließt sich. Wir sehen es kaum von hier oben ...



The image displays a musical score for the 29th movement of Op. 132, titled '(Indifferenz.)'. The score is written for a string quartet, with the first violin part (V.) prominently featured. The tempo is marked 'Allegro appassionato.' and the mood is 'Indifferenz.' (Indifference). The key signature is A minor (three flats). The score includes various musical notations such as dynamics ([p], [cresc.]), articulation (accents, slurs), and specific performance instructions like 'espressivo' and 'Spiel. Genese.'. The first violin part begins with a measure marked 'I.' and a dynamic of [p] cresc. The second violin part (V.) follows with a similar dynamic and a tempo marking of 'Allegro.' and 'I.'. The third and fourth violin parts (V.) are also present, with the third violin part marked 'espressivo' and the fourth violin part marked 'cresc.'. The score is written in 3/4 time and consists of 43 measures, with the final measure marked '[a43]'. The score is presented in a single system, with the first violin part (V.) on the top staff and the other parts (V., V., V.) on the bottom staves.

Rafend fcheint das Symbol fch zu drehen. Der Tanz feines Abglanzes ift in den Spiegeln.  
 Wir wiffen: es ruht. Nur die Spiegel wirbeln. Das Leid, die Leidenschaft ift in den Spiegeln.  
 Wir find genesen...

☆



V.

[a44]

[a45]

[p]

[b16]

[b16]

[p]

[Andante.] III.

[p]

30.

(Beendende Summe.)

Presto.

V.

[a46]

[a46]

[a46] var

[Spiel-Gen.]

[p]

[Allegro.] I.

[a3]

[p]

[Assai sostenuto.] I.

[a2]

[Allegro]

[pp cresc.]

[f]

[Assai sostenuto.] I.

[a1]

[pp]

[pp cresc.]







op. 130  
(**Streichquartett in B-dur**)  
1825

**Empirie:**

unbegrenzte Vermehrung derselben,  
Hoffnung der Hilfe daher, Verzweiflung  
an Vollständigkeit.

**Urphänomen:**

ideal, als das letzte Erkennbare,  
real, als erkannt,  
symbolisch, weil es alle Fälle begreift,  
identisch mit allen Fällen.

(Goethe, Maximen und Reflexionen.)







# Differentiation.<sup>1</sup>

op. 130.  
Streichquartett  
in B-dur

## I.

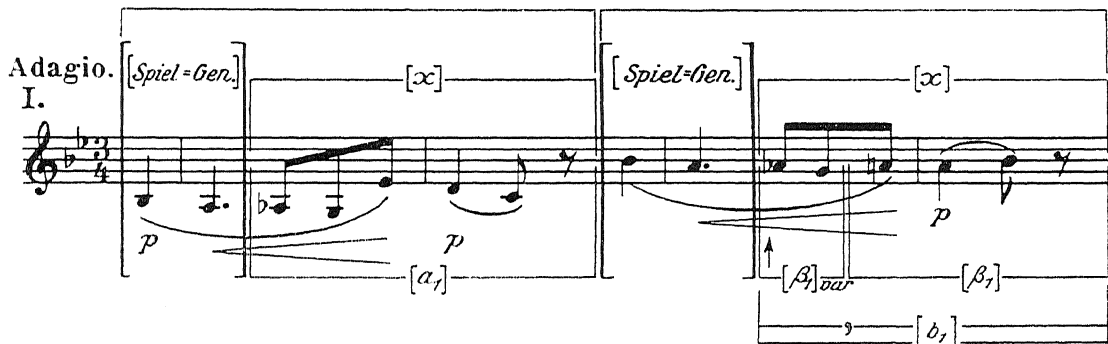
(Das Symbol  $f$  [ $a$ ,  $b$ ].)

Daß ein Etwas Symbol sei, wissen wir erst nach Erfahrung (mindestens zweier) genetischer Reihen, deren Schnittpunkt es ist. Die Aufgabe ist: es entfende Strahlen, werde [ $a$ ], werde [ $b$ ], werde Zweiheit (Vielseitigkeit), deren Einheit es sei.



## 2.

( $[x]$  zeugt  $R[a] \dots$ ;  $[x]$  zeugt  $R[b] \dots$ )



$[x]$ , sofern es [ $a$ ] ist, sagt: das Motiv ist ein Eines. Die Sext ist Substanz, lebt, trägt den Sinn.

$[x]$ , sofern es [ $b$ ] ist, sagt: das Motiv ist Summe. [ $\beta$ ], der Teil, der Summand, trägt den Sinn. Die Sekund ist Substanz, lebt, ist das Wesen. Die Sext ist tot. Also:

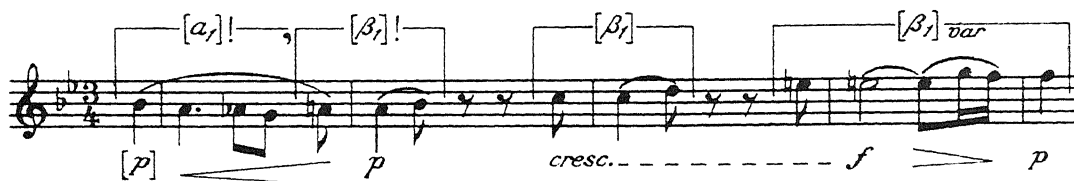


<sup>1</sup> cf. [132], I.



op. 130.  
Streichquartett  
in B-dur

( $[a_1]$ ,  $[b_1]$  liegen sehr symmetrisch nebeneinander. Die Symmetrie reizt. Wir erwarten, daß die Sext abermals spreche. Wir vermiffen sie – und bemerken das Drama „ $[a]$  contra  $[\beta]$ “:



Die Sext will sprechen!  $[\beta]$  schließt ihr den Mund.)

3.

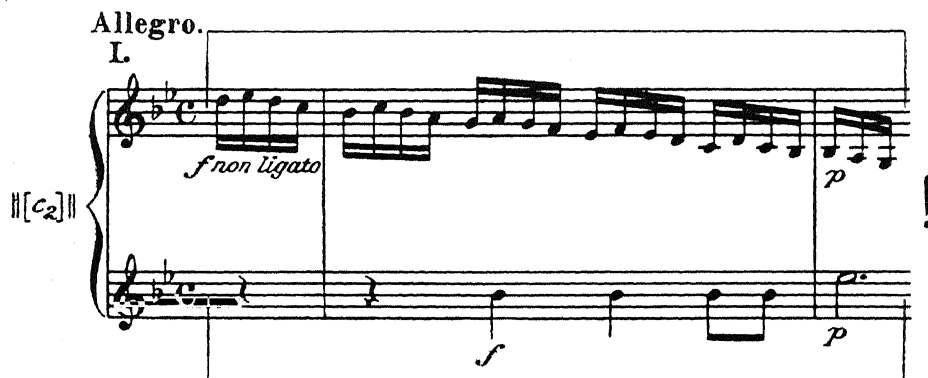
(Dritte Variable.)



Gewollt ist (und wird geleistet): Integration zweiten Grades. Wird  $[a]$  oder  $[b]$  durch Integration nach  $[c]$  Symbol, wird  $[x]$  Symbol des Symbols. „Unser Wissen ist Tun. Nur Integration in unendlicher Stufung hält uns im Tun, bewahrt uns im Wissen.“<sup>1</sup>

☆

(Repräsentation durch Kanon-Kern.)<sup>2</sup>



<sup>1</sup> cf. [132], 23. <sup>2</sup> cf. [95], 4, [2].



Ein kühnes Entpuppen aus der Hülle [c<sub>1</sub>]! Nicht genug, daß die Stufe, schon energisch entzöhlicht, plötzlich hoch über der Ebene schwebt! Sie zeigt sich fogar nur re-  
präsentiert durch den Kern eines Kanons, als sei bereits gefagt worden: op. 130.  
Streichquartett  
in B-dur

[Allegro.]

Welche Freiheit, welcher Übermut der Diktion! Welche Späte und Reife! Welche Voraussetzungen!

(Dennoch! Der pädagogische Meister! Sorgfältig führt er wieder, auf daß wir den Weg der Genese finden! Ein Lied schwebt voran:

### || Erster Teil.

Adagio ma non troppo.

### || Zweiter Teil.

(Dim.)

### || Dritter Teil.



|| Zweiter Teil, repetiert. (Dim.)

|| Dritter Teil, repetiert.

, das [c<sub>1</sub>] in der Diminution<sup>1</sup> bringt. Die Wiederholung des zweiten Teils bringt aber dann statt [c<sub>1</sub>], das wir erwarten, [c<sub>2</sub>]! Deutlich = bedeutam wird [c<sub>2</sub>] als Ersatz für [c<sub>1</sub>] angeboten; deutlich gelehrt: auch [c<sub>2</sub>] ist ein [c]!

4.

(... R [a].)

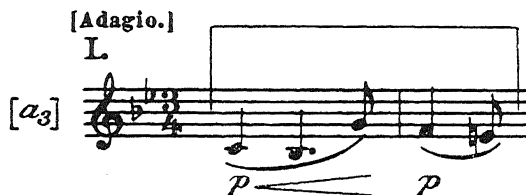
|| Dritter Teil.

|| Zweiter Teil, rep. (Dim.)

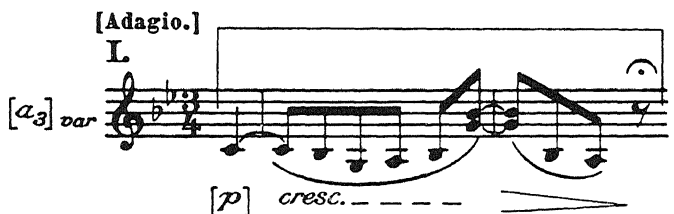
Zart vertritt diese Stufe das ganze dritte Bauglied: Lied-Teil in Vertretung. (Das Lied flüchtet. Es will nicht real sein.)

<sup>1</sup> cf. [67], II., I).



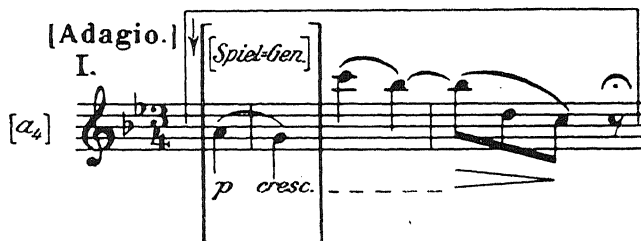


☆



Enthusiastisch sich überbietend.<sup>1</sup>

☆



Enthusiastisch sich überbietend.

5.

... Immer wieder der Wechsel der Welten! (auf daß wir im „Tun“ nicht ablassen.) Diefes



als Facette<sup>2</sup> ein Ganzes (weil es ein Ganzes vertritt), bleibt in der Ebene der Addition nur Hälfte. In die Ebene gestellt, begehrt es also Ergänzung: ein wirkliches [c] addiert sich noch einmal zusammen:

<sup>1</sup> cf. [68], 1; [95], [a3]. <sup>2</sup> Facette: kein Teil des Gebildes, sondern das Ganze, von einer Seite gesehen (z. B. fein Rhythmus, fein harmonischer Sinn, feine Farbe, feine Dynamik, fein Baß usw.).



op. 130.  
 Streichquartett  
 in B-dur

[Allegro.]  
 I.  
 [c<sub>3</sub>]

f p cresc. f [c] f sf

[Adagio.]  
 I.  
 [c<sub>7</sub>]

[p] cresc. [c] dim.

(Es steht fogar still, wartet gestaut: ein Teil ist im Werden:

(... R [γ].)

[Adagio.]  
 I.  
 [c<sub>1</sub>]

[p] cresc. [c] dim.

Allegro.  
 I.  
 [c<sub>2</sub>]

f non legato [c]

[Allegro.]  
 I.  
 [c<sub>3</sub>]

f [c]

☆

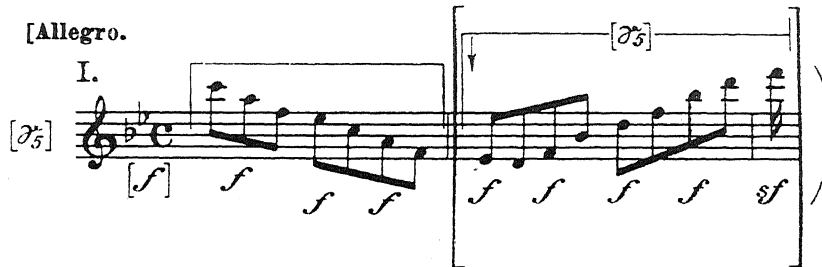
[Allegro.]  
 I.  
 [c<sub>4</sub>]

f [c] sf sf sf sf

In Amplifikation.

☆





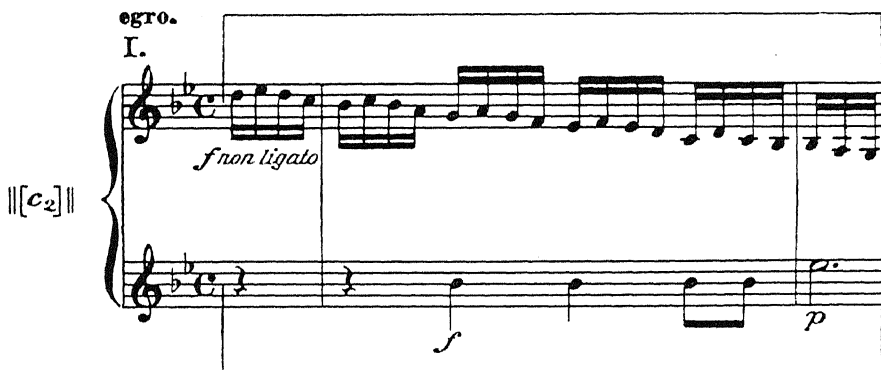
op. 130.  
Streichquartett  
in B-dur

6.

(... R [c]. Vertretung zweiten Grades.)



Zart wirksam, verständlich überredend, vertritt die Facette die volle Vertreter-Stufe:



(Der Körper des Repräsentanten ist ätherisch. Wie er selbst nur vertritt, statt mit Materie gleichsam nur mit Bedeutung gefüllt – Bedeutung macht leicht –, ist alles an ihm und in ihm bereit und geneigt, gleichfalls statt zu sein nur Bedeutung zu tragen, ihn als sein Ganzes auszufügen: ihn zu vertreten, Vertreter eines Vertreters.)



7.

(Ort „2. Thema“. Permutation.)

[Allegro.]  
I.

[p] < p p

[Spiel-Gen.]

[Spiel-Genese.]

[b2]

Adagio  
I.

[a7]

[Spiel-Gen.]

[d1]

p p p

Durch Permutation! Nach dieser Frucht griff er zum erstenmal vor zwanzig Jahren!<sup>1</sup>  
Er hält sie nun!

8.

(Integration.)

[Allegro.]  
I.

||[c2]||

f non legato

[Allegro.]  
I.

||[c5]||

f [a, c]

[pp ben. marcato]

[Spiel-Genese.]

[a6]

[a6]

poco cresc.

Adagio.  
I.

[a7]

[Spa-Gen.]

p p

...Aber das stellt sich nicht fest. Es verheißt – und vergeht. Es läßt nur ahnen, läßt in  
Schwebe...

<sup>1</sup> cf. [55], [b6].



9.  
(Indifferenz.)

op. 130.  
Streichquartett  
in B-dur

[Allegro.]  
I.

[Spiel · Genese.]

pp

cresc.

p

[a<sub>7</sub>]

[Allegro.]  
I.

[a<sub>8</sub>]

[p] p p

Der Wechsel der Welten! Übereinander in Indifferenz. (Aber  $|| c_2 ||$  ist leichter und winkt nach oben. Es weiß nicht mehr von Reihenfolge.  $[a]$  permutiert. Spielt mit der Folge. Leidet noch an Folge.)

10.  
(... R  $[a]$ .)

[Allegro.]  
I.

[a<sub>8</sub>]

[p] cresc.

[p]

Ein Rätsel? ... das die Fantasie schon längst gelöst hat! (Denn sie wußte gleich: hier regt sich Bekanntes, Vertrautes!) Der Verstand sagt: Inversion von  $[a_8]$  aus! (Die Real-Inversion wäre:

[a<sub>8</sub>]

p cresc.

p



op. 130.  
 Streichquartett  
 in B-dur

Spielend verzögert sich das zum Überfluß!:

[Allegro.]  
 I.

[p] cresc. ----- p

[Spiel=Genese.]

(||[c]||), ein Ariel, winkt fort und empor:

[Allegro.]  
 I.

[p] cresc. ----- [p]

[c6] || [c2] ||

[p] [a8]

II.

(... R [a].)

[Allegro.]  
 I.

[a9] [p cresc.] ----- sf sf

[Spiel=Genese.]

1 Um den Zug der genetischen Kurve möglichst deutlich zu machen, verzichten wir immer wieder darauf, das ganze Kräftepiel „Genese contra Summe“ vor Augen zu legen. In der Lücke hier wird z. B., nachdem [a] noch die harmonische Stufe „es“ spielend verfuht hat, sogar eine Operngeste vorbereitet, die, weit ausholend, wieder einmal im alten Stil einer alten Welt einen wirklichen Abschluß schaffen will – ganz wie in vergangenen Eroica-Zeiten! ([55], 9.)



12.  
(... R [b].)

op. 130.  
Streichquartett  
in B-dur



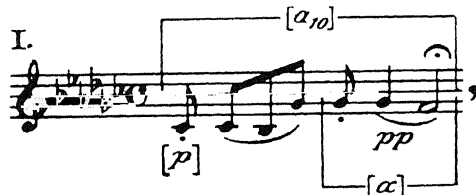
Noch einmal auf der schwersten Stelle! Das Drama!



13.  
(... R [a]; Reduktion.)



Unterbricht sich die Stufe selbst, sich dämpfend, sich unterbietend, statt dieses:

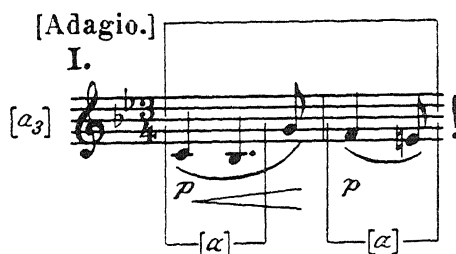


das sie später ausfragt? Oder ist dieses [a] das erste Wort des abermals redenden [a<sub>1</sub>]:



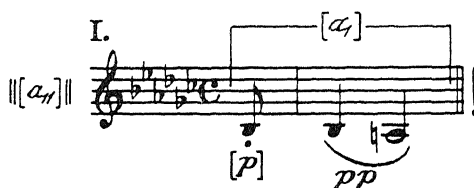


op. 130. Es kann das erste Wort fein! Wir hörten:  
*Streichquartett*  
*in B-dur*



Das sprach ein solches [α] am Anfang, am Ende...

Bedeutung nicht das und zeigt: dies Wort ist ein Wort aus der Rede des [a]. (Ein wichtiges! Sein A und O! Immer kommt es wieder darauf zurück.) Dies Wort [α] ist Rede des [a]! Wird es gehört, spricht [a]! Es ist Repräsentant! (Ein seltsamer Repräsentant! Er ist selber nichts! ist nur Bedeutung; sagt das Wichtigste nicht: die Sext! Unähnlich dem, was er vorstellt, gleicht er überdies gefährlich [β], jenem [β], das [b] bedeutet! Dennoch! Pädagogisch geleitet verlieren wir nicht die Spur, fagen aus, verstehen:



(In Worten: [α] vertritt [a], meint [a], ist [a].)

I4.

(Repräsentiertes Lied.)



Der pädagogische Meister! Integration steht bevor. Noch einmal zeigt er seine Variablen in erster Gestalt im Rahmen des Liedes. (Im Rahmen der Ebene, auf daß wir den Aufschwung spüren.)

Das Lied kommt nicht selbst. Es ist geblühtet, läßt sich vertreten. „Der Körper des Repräsentanten ist ätherisch!“



15.  
(Integration.<sup>1</sup>)

Op. 130.  
Streichquartett  
in B-dur

I.

(Ofzillation.<sup>1</sup>)

[Allegro.]  
I.

[p]

[a<sub>12</sub>]

|| [c<sub>2</sub>] ||

|| [c<sub>2</sub>] ||

|| [c<sub>2</sub>] ||

[Allegro.]  
I.

[a<sub>3</sub>]

[p]

p

[a<sub>12</sub>] var.

|| [c<sub>2</sub>] ||

— ? — ? —

<sup>1</sup> Ofzillation: der Gedanke zuckt [zwischen den Bereichen [a] und [b] hin und her, ohne einen Integrationspunkt d. h. eine Stelle, wo ein [a] ein [b], ein [b] ein [a] wäre, zu finden oder zu behaupten.

Integration: es wird ein Integrationspunkt gefunden. (cf. [72], 15; [67], II., [a<sub>9</sub>] ... [a<sub>14</sub>].)



(Symbol.)

Verwandlung, weil sie unendlich ist, bedarf der Begrenzung. Begrenzung aber unendlicher Reihen kann nur gelingen, wo zwei unendliche Reihen sich schneiden: im Schnittpunkt. (Er begrenzt die  $[a]$  als ein  $[b]$  und die  $[b]$  als ein  $[a]$ .) Es gilt also: einen Schnittpunkt, das heißt: eine Stufe zu finden, die sowohl ein  $[a]$  als ein  $[b]$  ist. Gelingt das, ist das Letzte geleistet: vom bloßen Wandel erlöst, unendlich zwar, doch begrenzt, sind Unendliche dargestellt: ist Gestalt gegeben. (Integration.<sup>1</sup>)

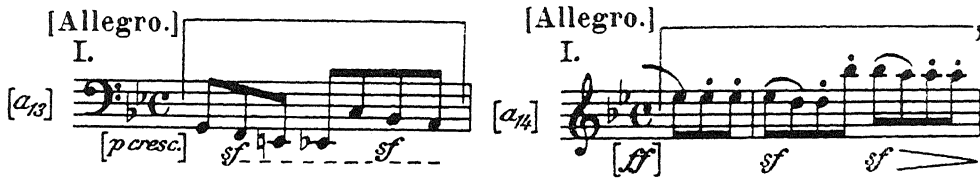
Die Variable  $[c]$  ist begrenzt durch  $[a_{13}]$ , die Variable  $[a]$  ist begrenzt durch  $||[c_7]||$ : ein Schnittpunkt ist gefunden.

<sup>1</sup> cf. [55], II. – Aber das ist keine Mathematik! Die Mathematiker glauben freilich, daß der Integrationsgriff ihnen gehört. Er gehört ihnen auch, wie er allen gehört, die Metamorphose geben wollen, sie seien Musiker, Denker, Dichter, Plastiker, Moralisten! Der Integrationsgriff – er ist kein Begriff! – ist der Glücksgriff Goethes, vielleicht Michelangelos, gewiß Rembrandts, gewiß Paul Cézannes! Der Integrationsgriff ist es allein, der die mythische Kunst der zenitischen Tuschnäher möglich macht und erfasslich macht! – Differential und Integral sind keine Reservate der Mathematik!



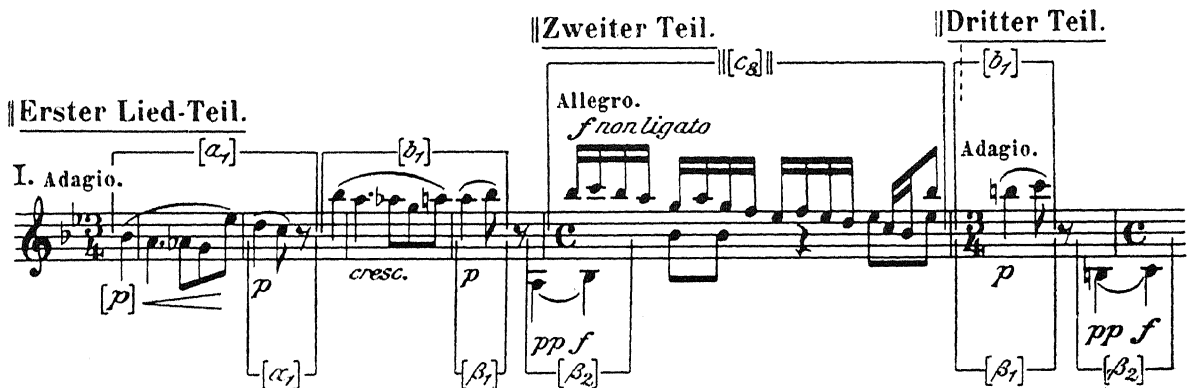
16.  
(...R[a].)

op. 130.  
Streichquartett  
in B-dur



17.  
(Reduktion von [b].)

„Das Verfahren der Reduktion zeigt einen Teil des Motivs in der Funktion des Ganzen, um diesem Teile die Kraft zu verleihen, das Schickal des Ganzen als fein eigenes zu leiden und zu erledigen. Sein Ziel ist: Repräsentanten zu schaffen.“<sup>1</sup>



Das Lied ist noch inniger ätherisiert. Nicht einmal [b<sub>1</sub>] kommt noch in Person, den dritten Teil zu bedeuten. [β], der Teil, muß [b] vertreten, den Sinn tragen. Bedeutfam beginnt es fogleich, für sich zu leben. (Wir fagen:



In Worten: [β<sub>1</sub>] vertritt [b].)

<sup>1</sup> cf. [95], [a<sub>1</sub>].



(Indifferenz.)

[Allegro.]  
I.

*p* *cresc.* *p*

Wunderbar diese Situation. Gleichsam gelassen, geschwisterlich ähnlich, fassen sie sich in schwebendem Gleichschritt, tanzen ein Lied. Gefpielte Unschuld! Sie täuschen uns nicht. Wir wissen ihr Wesen, ihre Geschichte, ihre Geheimkraft. [α], geladen mit Sext-Substanz, sagt: [α]! [β], trüchtig mit der Sekunde, sagt [b]! Tief verschieden, stehen sie, äußerlich tanzend, innerlich feindlich gegeneinander, müssen einander vernichten wollen, sind bedürftig der Integration. (Diese Ähnlichkeit ist bedrückend, engt sie ein: sie können sich nicht im Spiegel besehen: der andere ist drin und öfft ihr Bild.)

19.

$$(\text{Tanz } [\alpha] + [\beta].)$$

II. Presto.

*pp*

*pp*

*pp*

*[Sp. Gen.]*

Mathematical symbols in brackets above notes:  $[\alpha_6]$ ,  $[\beta_6]$ ,  $[\alpha_6]$ ,  $[\beta_6]$ ,  $[\alpha_6]$ ,  $[\beta_6]$ ,  $[\beta_7]$ ,  $[\alpha_6]$ ,  $[\beta_6]$ ,  $[\alpha_6]$ ,  $[\beta_6]$ ,  $[\alpha_6]$ ,  $[\beta_6]$ ,  $[\alpha_7]$ ,  $[\alpha_8]$ ,  $[\alpha_9]$ ,  $[\alpha_8]$ ,  $[\beta_8]$ ,  $[\alpha_9]$ ,  $[\alpha_9]$ .

Der Boden bleibt vulkanisch.  $[\beta]$  stellt sich auf (4);  $[\alpha]$  auf (8). Auf Posten!



II.

The second system of the musical score continues the melodic and harmonic development. The upper staff features a melodic line with various intervals and dynamics, including  $[pp]$ ,  $[a_6]$ ,  $[a_7]$ ,  $[a_8]$ ,  $[a_9]$ ,  $[a_{10}]$ ,  $[a_{11}]$ ,  $[a_{12}]$ ,  $[a_{13}]$ ,  $[a_{14}]$ ,  $[a_{15}]$ ,  $[a_{16}]$ ,  $[a_{17}]$ ,  $[a_{18}]$ ,  $[a_{19}]$ ,  $[a_{20}]$ ,  $[a_{21}]$ ,  $[a_{22}]$ ,  $[a_{23}]$ ,  $[a_{24}]$ ,  $[a_{25}]$ ,  $[a_{26}]$ ,  $[a_{27}]$ ,  $[a_{28}]$ ,  $[a_{29}]$ ,  $[a_{30}]$ ,  $[a_{31}]$ ,  $[a_{32}]$ ,  $[a_{33}]$ ,  $[a_{34}]$ ,  $[a_{35}]$ ,  $[a_{36}]$ ,  $[a_{37}]$ ,  $[a_{38}]$ ,  $[a_{39}]$ ,  $[a_{40}]$ ,  $[a_{41}]$ ,  $[a_{42}]$ ,  $[a_{43}]$ ,  $[a_{44}]$ ,  $[a_{45}]$ ,  $[a_{46}]$ ,  $[a_{47}]$ ,  $[a_{48}]$ ,  $[a_{49}]$ ,  $[a_{50}]$ ,  $[a_{51}]$ ,  $[a_{52}]$ ,  $[a_{53}]$ ,  $[a_{54}]$ ,  $[a_{55}]$ ,  $[a_{56}]$ ,  $[a_{57}]$ ,  $[a_{58}]$ ,  $[a_{59}]$ ,  $[a_{60}]$ ,  $[a_{61}]$ ,  $[a_{62}]$ ,  $[a_{63}]$ ,  $[a_{64}]$ ,  $[a_{65}]$ ,  $[a_{66}]$ ,  $[a_{67}]$ ,  $[a_{68}]$ ,  $[a_{69}]$ ,  $[a_{70}]$ ,  $[a_{71}]$ ,  $[a_{72}]$ ,  $[a_{73}]$ ,  $[a_{74}]$ ,  $[a_{75}]$ ,  $[a_{76}]$ ,  $[a_{77}]$ ,  $[a_{78}]$ ,  $[a_{79}]$ ,  $[a_{80}]$ ,  $[a_{81}]$ ,  $[a_{82}]$ ,  $[a_{83}]$ ,  $[a_{84}]$ ,  $[a_{85}]$ ,  $[a_{86}]$ ,  $[a_{87}]$ ,  $[a_{88}]$ ,  $[a_{89}]$ ,  $[a_{90}]$ ,  $[a_{91}]$ ,  $[a_{92}]$ ,  $[a_{93}]$ ,  $[a_{94}]$ ,  $[a_{95}]$ ,  $[a_{96}]$ ,  $[a_{97}]$ ,  $[a_{98}]$ ,  $[a_{99}]$ ,  $[a_{100}]$ . The lower staff provides harmonic support with chords and intervals, including  $[pp]$ ,  $[a_6]$ ,  $[a_7]$ ,  $[a_8]$ ,  $[a_9]$ ,  $[a_{10}]$ ,  $[a_{11}]$ ,  $[a_{12}]$ ,  $[a_{13}]$ ,  $[a_{14}]$ ,  $[a_{15}]$ ,  $[a_{16}]$ ,  $[a_{17}]$ ,  $[a_{18}]$ ,  $[a_{19}]$ ,  $[a_{20}]$ ,  $[a_{21}]$ ,  $[a_{22}]$ ,  $[a_{23}]$ ,  $[a_{24}]$ ,  $[a_{25}]$ ,  $[a_{26}]$ ,  $[a_{27}]$ ,  $[a_{28}]$ ,  $[a_{29}]$ ,  $[a_{30}]$ ,  $[a_{31}]$ ,  $[a_{32}]$ ,  $[a_{33}]$ ,  $[a_{34}]$ ,  $[a_{35}]$ ,  $[a_{36}]$ ,  $[a_{37}]$ ,  $[a_{38}]$ ,  $[a_{39}]$ ,  $[a_{40}]$ ,  $[a_{41}]$ ,  $[a_{42}]$ ,  $[a_{43}]$ ,  $[a_{44}]$ ,  $[a_{45}]$ ,  $[a_{46}]$ ,  $[a_{47}]$ ,  $[a_{48}]$ ,  $[a_{49}]$ ,  $[a_{50}]$ ,  $[a_{51}]$ ,  $[a_{52}]$ ,  $[a_{53}]$ ,  $[a_{54}]$ ,  $[a_{55}]$ ,  $[a_{56}]$ ,  $[a_{57}]$ ,  $[a_{58}]$ ,  $[a_{59}]$ ,  $[a_{60}]$ ,  $[a_{61}]$ ,  $[a_{62}]$ ,  $[a_{63}]$ ,  $[a_{64}]$ ,  $[a_{65}]$ ,  $[a_{66}]$ ,  $[a_{67}]$ ,  $[a_{68}]$ ,  $[a_{69}]$ ,  $[a_{70}]$ ,  $[a_{71}]$ ,  $[a_{72}]$ ,  $[a_{73}]$ ,  $[a_{74}]$ ,  $[a_{75}]$ ,  $[a_{76}]$ ,  $[a_{77}]$ ,  $[a_{78}]$ ,  $[a_{79}]$ ,  $[a_{80}]$ ,  $[a_{81}]$ ,  $[a_{82}]$ ,  $[a_{83}]$ ,  $[a_{84}]$ ,  $[a_{85}]$ ,  $[a_{86}]$ ,  $[a_{87}]$ ,  $[a_{88}]$ ,  $[a_{89}]$ ,  $[a_{90}]$ ,  $[a_{91}]$ ,  $[a_{92}]$ ,  $[a_{93}]$ ,  $[a_{94}]$ ,  $[a_{95}]$ ,  $[a_{96}]$ ,  $[a_{97}]$ ,  $[a_{98}]$ ,  $[a_{99}]$ ,  $[a_{100}]$ . The score includes dynamic markings such as  $[pp]$ ,  $[p]$ ,  $[f]$ , and  $[ppp]$ , and articulation marks like  $<$  and  $>$ . The system concludes with a double bar line and repeat dots.

II.

*f*  $[\beta_{10}]$   $[\beta_{10}]$   $[\beta_{11}]$   $[\beta_{10}]$

(Epifode.)

[Presto.]

II.

[Spiel - Genese.]

[ $\alpha_{15}$ ]!

[ $\alpha$ ]-----

[ $p$ ]

1

$p$

1

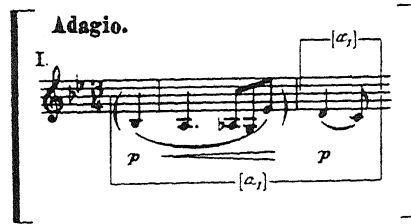
$f$

[ $\beta_{12}$ ]

[ $\beta_{12}$ ]

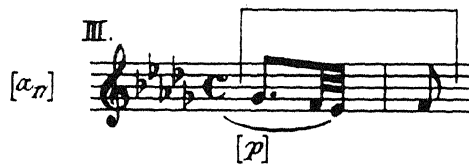
[a] in Person! Es besichtigt das Feld. Erinnert: Diese da seien bloße Vertreter. Es ginge um [a]! – Durch  $[\beta_{1,2}]$  zum Schweigen gebracht und entfernt.





Ein Herold erscheint: „[ $\alpha$ ] wird sprechen durch den Mund von [ $\alpha$ ]!“

☆





## [Andante con moto.]

III.

[p] dolce

[p]

[Spiel. Ger.]

[α<sub>19</sub>] [β<sub>15</sub>] [α<sub>20</sub>] [α<sub>21</sub>] [α<sub>22</sub>]

[α<sub>17</sub>] [α<sub>18</sub>] [β<sub>16</sub>] [β<sub>17</sub>] [α<sub>19</sub>] [α<sub>20</sub>] [α<sub>21</sub>] [α<sub>22</sub>]

[α<sub>21</sub>] [α<sub>22</sub>]

[β<sub>17</sub>] [β<sub>18</sub>] [α<sub>19</sub>] [α<sub>20</sub>] [α<sub>21</sub>] [α<sub>22</sub>]

p cresc. - - - p

Ängstlich zweideutig dieses unerfättliche Tanzen. Dieses Tempo scheint fast allzu natürlich gemessen: kokett... Steht da nicht wieder [ $\alpha$ ] in Person:



op. 130.  
Streichquartett  
in B-dur

III.

[a 16]

[p]

?

Pädagogisch?

Das sind Tragödien, die auf gefährlichem Boden eine Gavotte tanzen, schmerzhaft lächelnd...

☆

III. [Andante.]  $[α_{20}]$   $[α_{23}]$   $[α_{18}]$   $[α_{24}]$

*fp*  $[β_{14}]$   $[β_{14}]$

☆

III.

[p] *dim.* *pp* *cresc.* *p*

[ $\alpha_{25}$ ] [ $\alpha_{25}$ ] [ $\alpha_{25}$ ] [ $\alpha_{18}$ ] [ $\alpha_{25}$ ] [ $\alpha_{18}$ ] var. [ $\alpha_{18}$ ]

[p] *dim.* *pp* *cresc.*

[ $\alpha_{18}$ ] [ $\beta_4$ ] [ $\alpha_{18}$ ] [ $\beta_4$ ] [ $\alpha_{18}$ ] [ $\beta_4$ ] [ $\alpha_{18}$ ] [ $\beta_4$ ] [ $\beta_4$ ] [ $\beta_{19}$ ]

☆



III.

*poco f* *mf* *p cresc.* *mf* *poco f*

[α<sub>27</sub>] [α<sub>27</sub> var.]

[α<sub>28</sub>] [α<sub>28</sub>] [β<sub>20</sub>]

[a]! Es wacht lebendig und beansprucht dies alles als fein Reich, als fein Ich! Als feinen Zusammenhang!

☆

Cantabile.

III.

*p dolce* *poco f*

[α<sub>29</sub>] [α<sub>29</sub>] [α<sub>29</sub>] [α<sub>29</sub> var.] [β<sub>22</sub>] [β<sub>22</sub> var.] [α<sub>20</sub>] [α<sub>20</sub>] [α<sub>30</sub>]

[β<sub>21</sub>] [β<sub>21</sub>] [β<sub>21</sub> var.]

[β<sub>23</sub>] [α<sub>31</sub>]

☆

III.

*pp* *pp*

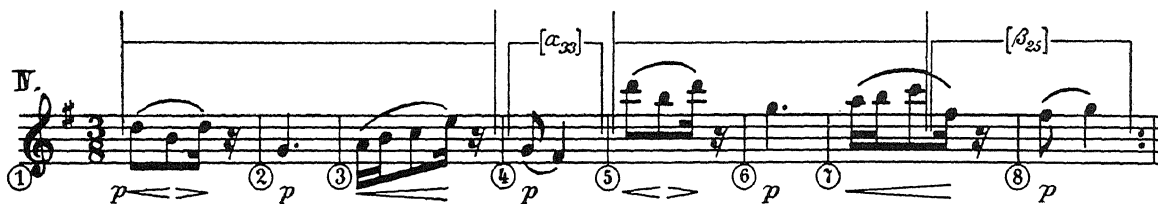
[α<sub>18</sub>] [α<sub>18</sub>] [α<sub>18</sub>] [α<sub>18</sub>]

[β<sub>23</sub>] [β<sub>23</sub>] [β<sub>23</sub>] [β<sub>23</sub>] [β<sub>24</sub>] [β<sub>24</sub>] [β<sub>16</sub>] [α<sub>32</sub>] [α<sub>31</sub>] [α<sub>31</sub>] [α<sub>31</sub>] [α<sub>31</sub> var.]

Schimmernd durch Rotation. (Wie ein laufendes Rad schimmert.)



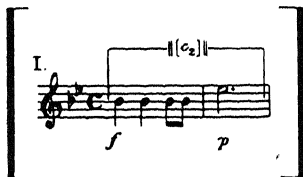
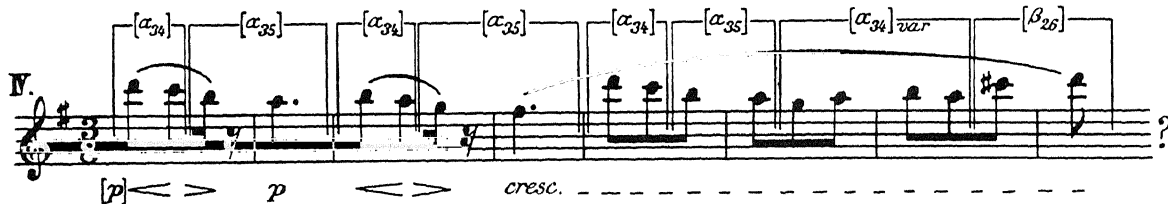
Alla danza tedesca.  
 Allegro assai.



... In diesem lebenden Gewebe wirkt jedes Fremde als sehr fremd. Das öffnet die Tür, springt hinein, bringt Zugluft, erfrischt, verrät: daß es ein Draußen gibt. (Draußen sehnen wir uns hinein. Drinnen sehnen wir uns hinaus. Wollen Gewißheit, Versicherung: daß es das Andere noch gibt, das Nebeneinander, das trauliche!)

[ $\alpha$ ] und [ $\beta$ ] immer auf Posten. Eines auf der (4), eines auf der (8).

☆





24.

(... R [a].)

op. 130.  
Streichquartett  
in B-dur

Cavatina.

Adagio molto espressivo.

V.

[Allegro.]  
I.

[Allegro.]  
I.

Enthusiastisch überbietend.

☆

V.

I.

☆



op. 130.  
 Streichquartett  
 in B-dur

(Spannung durch Wechsel.)

V.

[p] <— >— cresc. ———— >— p cresc. ———— p

☆

(Epifode.)

[Adagio.]

V.

[a20] pp [Allegro.] [a30]

Das Leben! Das Wirkliche! Die Angst des Wirklichen! – Diefie Seufzer:

V.

[pp] [a30] [a30] [a40]

wollen wirkliche Seufzer fein!

25.

(Summen [a] + [b].)

I.

[Allegro.]

VI.

[ff] [x7] [x2] [a27] [b30] [b37] [b37]



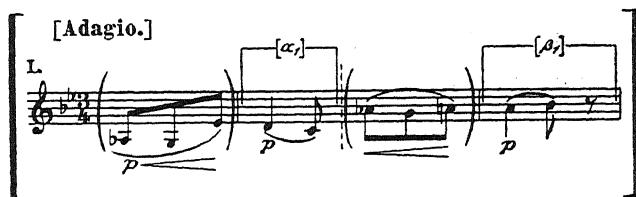
Ist dies  $[x]$ , das Symbol, in Genefse? ...  $[x_1]$  schillert nach  $[a]$  hinüber (die Sext scheint zu leben);  $[x_2]$  scheint ein  $[b]$  zu sein.  $[a]$  und  $[b]$  überdies, die Repräsentanten, deutlich auf Posten am alten Platze, scheinen weiter Zwist anzufügen, bedeutungs-schwanger:

op. 130.

Streichquartett  
in B-dur

[Allegro.]

VI.

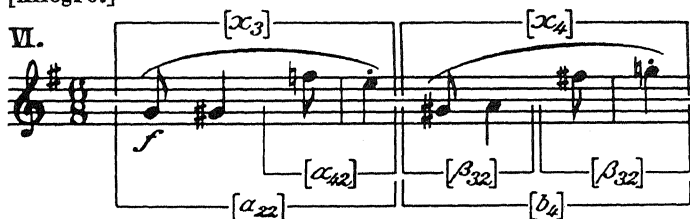


Dennoch! Das steht zugleich wie erlöst. In symbolhafter Freiheit. (Weil es Strahlen aus-sandte.)

2.

[Allegro.]

VI.

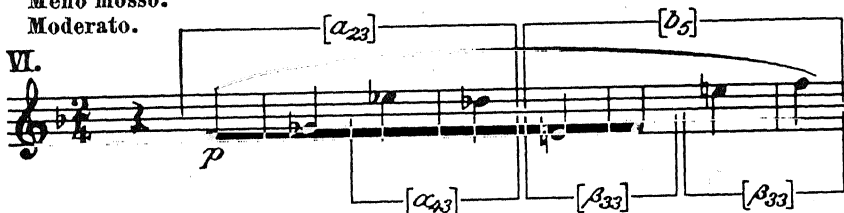


Noch irrierend zwischen den Welten.

3.

Meno mosso.  
Moderato.

VI.



$[b]$  steht klar, ein sextloses Wesen, zu  $[a]$  gefellt, dem die Sext zugehört. Das Schimmern erlösch. Das Symbol zerfrang deutlich zur Summe:  $[a] + [b]$ . (Das bleibt wirksam.)



4.

Allegro.

VI.

Eine unerwartete Schlußverwischung! aus dem Hinterhalt gleichsam!  $[\alpha]$ , Repräsentant von  $[a]$ , besetzt plötzlich den entscheidenden Punkt des metrischen Haufes. (Erinnere:

[Adagio.]

I.

5.

[Allegro.]

VI.

Die Magie des Zusammenhanges! Kräftiger als die Sprache von Gesicht und Figur! –  $[\beta]$  wagt im Raume des  $[b]$  sich zu reverfieren! Nun fieht es wie  $[\alpha]$ ! Ist es nun  $[\alpha]$ ? – Wir fagen:  $[\beta]$  und zweifeln nicht!

6.

[Allegro.]

VI.

... Eine treibende Fuge.



26.

(... R [a].)

Op. 130.  
Streichquartett  
in B-dur

[Allegro.]  
VI.  
[a<sub>27</sub>]  
[sf] sf sf [sf] [a<sub>46</sub>] [a<sub>46</sub>]

Adagio  
I.  
[a<sub>7</sub>]  
[p]

☆

(Reduktionen.)

VI.  
[a<sub>28</sub>]  
[sf] sf sf

VI.  
[a<sub>29</sub>]  
[sf] sf

27.

(Schillerndes Lied.)

Meno mosso e moderato.

VI.  
[a<sub>30</sub>]  
[pp]  
[a<sub>30</sub>]  
[a] [a] [a] [a] [a] [a] [a] [a] [a<sub>47</sub>] var [a] [a] [a<sub>47</sub>] var [a] [a] [a]  
[Spiel-Genese.]

Schillernd zwischen [a] und [α].



I.

[Allegro molto.]  
 VI.

Abermals und immer noch  $[a]$  contra  $[b]$ !<sup>1</sup>

2.

[Allegro molto.]  
 VI.

$[b]$  wagt abermals zu reverfieren! Die Gewalt des Zusammenhanges trägt es ficher!<sup>2</sup>

3.

[Allegro molto.]  
 VI.

...Rafend fcheint das Symbol fch zu drehen. Der Tanz feines Abglanzes ift in den Spiegeln. Es ruht. Nur die Spiegel wirbeln...

<sup>1</sup> cf.  $[b_6]$ . <sup>2</sup> cf. 25, [5].



29.

(Tänze  $[\alpha] + [\beta].$ )

op. 130.  
Streichquartett  
in B-dur

[Allegro molto.]

VI.

[Presto.]  
II

☆

VI.

Die Spiegel wirbeln. Lebt diese Sext?  $[a]$  oder  $[b]$ ? – Das Symbol steht ungreifbar.

☆



op. 130.  
Streichquartett  
in B-dur

VI.

*p cresc.*

$[\alpha_{51}]$   $[\alpha_{51}]$   $[\alpha_{51}]$   $[\alpha_{51}]$

$[\beta_{40}]$   $[\beta_{40}]$   $[\beta_{40}]$   $[\beta_{40}]$

## In vollem Schillern.



VI.

[dim.] *più p* *pp*





op. 135

(Streichquartett in F-dur)

1826

„Freiheit zu geben durch Freiheit ist das Grund-  
gesetz dieses Reichs.“

(Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen.  
27. Brief.)







## I.

op. 135.  
Streichquartett  
in F-dur

(R [a] ...; Anfang ex abrupto.)

Allegretto.  
I.

Ort: Diminutionsstelle.<sup>1</sup> Wir find also schon inmitten.

## 2.

(... R [ $\beta$ ].)

[Allegretto.]  
I.

Sachte tilgt [ $\beta$ ] durch ein Fragezeichen den allzu entschiedenen Punkt feiner Aussage. (Schlußverwifchung).<sup>2</sup> Wir gewinnen:

## 3.

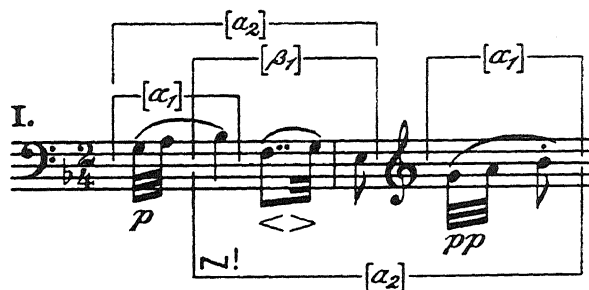
(... R [a].)

Allegretto.  
I.

<sup>1</sup> cf. [67], II, I. <sup>2</sup> cf. [106], I.

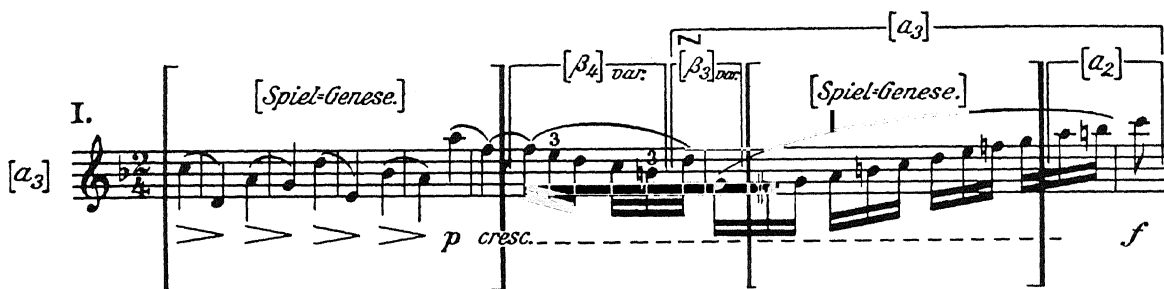


4.  
 (Rotation.)

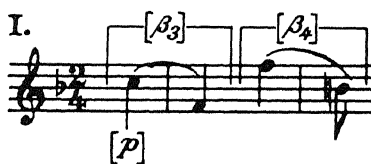


Eine Demonstration ad oculos!

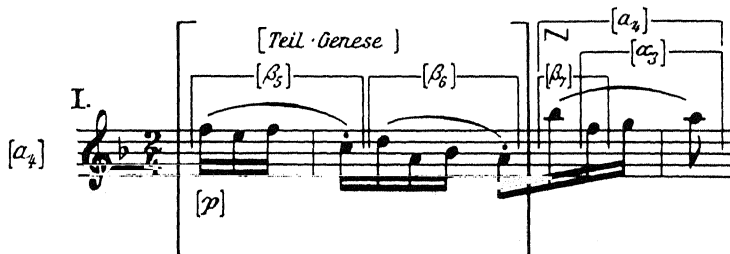
5.  
 (... R [a]. Permutation.)



6.  
 (... R [β].)



7.  
 (... R [a].)





★

The musical score is for a piece titled "Teil-Genese." It is written for a single melodic line in 2/4 time. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure is marked with a forte dynamic  $[p]$  and contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure is marked with a crescendo  $cresc.$  and contains a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The score is annotated with various symbols:  $[a_6]$  above the first measure,  $[p]$  below the first measure,  $[Teil-Genese.]$  above the first measure,  $[\beta_{10}]$  above the first measure,  $[\beta_{12}]$  above the second measure,  $[\alpha_6]$  above the second measure, and  $[\alpha_4]$  above the second measure. The score is also marked with a forte dynamic  $[p]$  at the end of the second measure.

★

I.  $[a_y]$   $[pp]$   $^3$   $^3$   $^3$   $^3$  *cresc.*  $p$   $[\beta_{18}]$



op. 135.  
 Streichquartett  
 in F-dur

8.

(Tänze  $[\alpha]$ ,  $[\beta]$ .)

I.

$[p]$   
*poco ritard...*  
*p*  
*a tempo*  
 $[\alpha_8]$   $[\alpha_8]$   $[\alpha_{10}]$   $[\alpha_{10}]$   $[\alpha_{11}]$   $[\alpha_{11}]$   $[\alpha_{11}]$   $[\alpha_{11}]$   
 $[\alpha_9]$   $[\beta_{19}]$   $[\beta_{20}]$   $[\beta_{21}]$

☆

I.

$[p]$   
 $[\alpha_{11}]$   $[\alpha_{11}]$   $[\alpha_{11}]$   $[\alpha_{11}]$   
 $[p]$   $[\beta_{20}]$   $[\beta_{21}]$   $[\alpha_1]$

(Ein feines Schillern zeigt sich, wie zufällig :

I.

$f [\alpha, \beta]$   
 $[\alpha_{10}]?$   $[\beta_{29}]$   $[\alpha_{11}]$   $[\alpha_{11}]$   
 $[p]$   
 $[\alpha_4]$   $[\alpha_3]$

Das ist nicht Zufall!)

☆



Vivace.

II. *op. 135.  
Streichquartett  
in F-dur*

The first system of the musical score is for the second part (II.) of a string quartet. It is in 3/4 time and F major. The tempo is Vivace. The music begins with a piano (p) dynamic. The melody is written on a single staff. Above the staff, there are several bracketed annotations:  $[\alpha_{22}]$ ,  $[\alpha_{22}]$ , and  $[\alpha_{22}]$ . A downward arrow points to the first  $[\alpha_{22}]$ , and another points to the third. A bracket labeled (Refr.) spans the final measures of the system.

[Allegretto.]  
I.

This block shows the first part of the first system, enclosed in large square brackets. It is marked [Allegretto.] and I. The music is in 3/4 time and F major. It features a piano (p) dynamic and triplet markings (3). Above the staff, there are bracketed annotations:  $[\alpha_n]$  and  $[\alpha_n]$ . A downward arrow points to the first  $[\alpha_n]$ .

In rafender Rotation. Der Refrain steht still.

☆

II.

The second system of the musical score is for the second part (II.). It continues the melody from the first system. Above the staff, there are bracketed annotations:  $[\beta_{22}]$ ,  $[\alpha_{23}]$ ,  $[\beta_{22}]$ , and  $[\alpha_{23}]$ . A downward arrow points to the first  $[\beta_{22}]$ , and an upward arrow points to the first  $[\alpha_{23}]$ . A bracket labeled (Refr.) spans the final measures of the system.

[Allegretto.]  
I.

This block shows the first part of the second system, enclosed in large square brackets. It is marked [Allegretto.] and I. The music is in 3/4 time and F major. It features a piano (p) dynamic and a crescendo marking (>). Above the staff, there are bracketed annotations:  $[\beta_n]$ ,  $[\alpha_5]$ , and  $[\alpha_7]$ . A downward arrow points to the first  $[\beta_n]$ .

In rafender Rotation.

II.

The third system of the musical score is for the second part (II.). It continues the melody from the second system. Above the staff, there are bracketed annotations:  $[\alpha_{25}]$ ,  $[\alpha_{26}]$ ,  $[\alpha_{25}]$ ,  $[\alpha_{26}]$ ,  $[\alpha_{25}]$ , and  $[\alpha_{26}]$ . A downward arrow points to the first  $[\alpha_{25}]$ . A bracket labeled (p) spans the first measures of the system. The system ends with a fortissimo piano (fp) dynamic marking.



9.  
(... R [a].)

II.

[a<sub>17</sub>]

[Spiel-Gen.]

[α<sub>15</sub>]

[α<sub>15</sub>]

[α<sub>15</sub>]

[α<sub>17</sub>]

[β<sub>23</sub>]

cresc.

ff

Allegretto.  
I.

[a<sub>7</sub>]

p

[α<sub>7</sub>]

[β<sub>7</sub>]

☆

II.

[a<sub>12</sub>]

[α<sub>15</sub>]

[α<sub>15</sub>]

[α<sub>15</sub>]

[α<sub>12</sub>]

[β<sub>24</sub>]

[cresc.]

ff

ff

☆

Lento assai.

III.

[a<sub>13</sub>]

[β<sub>25</sub>]

[α<sub>19</sub>]

[α<sub>17</sub>]

(Ref.)

sotto voce



op. 135.  
 Streichquartett  
 in F-dur

[Allegretto.]  
 I.  
 [p]  
 [a<sub>10</sub>] [a<sub>11</sub>] [β<sub>9</sub>]  
 [Allegretto.]  
 I.  
 p  
 [a<sub>7</sub>] [α<sub>5</sub>] [β<sub>17</sub>]  
 [Allegretto.]  
 I.  
 [p cresc.] - - - -  
 [a<sub>9</sub>] [α<sub>2</sub>] [β<sub>6</sub>]

☆

Grave.  
 IV.  
 [a<sub>14</sub>]  
 p  
 (Muß es fein?)

☆

Allegro.  
 IV.  
 [a<sub>15</sub>] [α<sub>26</sub>] [β<sub>26</sub>]  
 [a<sub>15</sub>]  
 f  
 (Es muß fein!)

[Allegretto.]  
 I.  
 [a<sub>1</sub>] [β<sub>1</sub>] [α<sub>7</sub>]

☆



[Allegro.]  
IV.  
[a<sub>16</sub>]  
p  
[α<sub>19</sub>]  
[α<sub>20</sub>]  
[α<sub>16</sub>]  
[β<sub>27</sub>]  
[α<sub>20</sub>]

Geradezu nebenbei. Kaum ein Versprechen. Nur ein Blinzeln nach der Pforte der Integration. Ein kurzes, fliegendes, apokalyptisches Lächeln. Für uns genug. „Muß es fein?“ fragt es. „Es muß fein!“ sagt es. Wir sagen, wir wissen: es muß nicht fein! Wir beweisen nicht mehr. Wir zeigen nicht auf. Wir haben Gewißheit, daß wir entrinnen können. Die Freiheit ist.

IO.

(... R [α].)

IV.  
f  
[α<sub>20</sub>]  
[α<sub>20</sub> var]

II.

(... R [a]. Ort: „2. Thema“.)

[Allegro.]  
IV.  
p  
[α<sub>17</sub>]  
[α<sub>17</sub>]  
[β<sub>28</sub>]  
[α<sub>21</sub>]  
(Ref.)



op. 135.  
Streichquartett  
in F-dur

[Allegro.]  
IV  
f

Lento.  
III  
sotto voce

[Allegretto.]  
I  
p cresc.

12.

(Strahlung.)

[Allegro.]  
IV  
p

Leicht zerfließt die zweideutige Bildung.  $[\alpha]$  bleibt  $[\alpha]$ ,  $[\beta]$  bleibt  $[\beta]$ ...

☆



## NACHWORT







**DIESE LETZTEN TÖNE SIND WORTE EINES GEISTES, DER ZUM Sterben reif wurde. Hier und so bleibt nichts mehr zu sagen übrig. Er hat für diesmal zu gehen. Man empfindet: Beethoven starb an diesen letzten Quartetten.**

Ein Ende. Aber – soll dieses Ende immer noch niemandem Anfang bedeuten? Es ist sonderbar, wunderbar, es ist Tatsache: niemand hat noch die hier und so verstummte Rede aufgenommen und weiter gesprochen. Niemand hat hier ungefasste Möglichkeiten, Seligkeiten, Freiheiten, Ironien, niemand hat hier Zukunft gespürt. Hat hier niemand verstanden? Oder vielmehr – denn man hat ja verstanden, wer dürfte das leugnen! – hat hier niemand gewußt, was das eigentlich sei, das er hier verstanden habe?

Wer das nun weiß, müßte der nicht die Kraft finden und versuchen wollen, die Rede hier aufzunehmen und fortzufahren? – Denn noch viel ist hier zu sagen, noch ganz anders, noch viel unbeschwerter, übermütig sicherer könnte hier gesprochen werden, als der Meister sprach, der als erster die Variabilität des entscheidenden Einfalls zum Prinzip erhob, aber dennoch immerhin noch Sonaten und Rondos und Lieder und Märche und Tänze schrieb, als ob er diese Notdürftigkeiten nicht längst überflogen hätte! Noch ganz anders kann nun geredet werden!

Die alten Formen sind ausgelebt. Sämtlich sind sie der Empfindung als bloße Schemata entlarvt, bloße Reihenfolgen, die von Kontrast und Ähnlichkeiten lebend, nicht den formalen Gehalt eines Teppichs zu übertreffen vermögen. Unsere Schaffenden sind in Verlegenheit. Der Einfall ist kurz. Wo ist ein Gesetz, eine echte Form, die dem strömenden Klangbrei Haltung gäben, Notwendigkeit, wahrhafte, eingeborene, unänderbare Gestalt?

Uns will bedünken: die gesuchte Form hier ist sie.

Demütig, bedächtig, ergeben, dienstwillig verhalte sich, wer schaffen will, gegen seinen Einfall. Er umkreise ihn, er knie vor ihm, er bete ihn an, er suche, ihn zu erblicken, zu entdecken.

Zu entdecken! Das ist es! Denn dies gilt es zu begreifen: der Einfall zeigt sich niemals in seiner wahren Gestalt! Dem derb und hastig Zupackenden bleibt nur ein



Starres in der Hand, das dem gesuchten Lebendigen nur von ferne ähnelt, es nur nachahmt, ein etwas, ein wenig von ihm erzählt: eines seiner Kleider!

Der Künstler, will er zum Ziele gelangen, werde langsamer, werde bescheidener, behutsamer, werde zarter, ängstlicher, hellhöriger, werde weiblicher. Er verspare seine Männlichkeit um ein wenig. Bald vielleicht wird er dann vernehmen, wie der Einfall eigentlich spricht: in vielen Worten, in wechselnden Lichtern immer dasselbe, das sich selber nicht zeigen kann: sein Wesen, sein Leben, sein Ich.

Wird es dem Hoffenden, ehrfürchtig Schauenden nicht noch ein zweites Mal glücken, ein melodisches Wesen in seinen Verwandlungen zu belauschen, zu fangen, zu bannen, eine zweite Variable?

Wird ihm nicht vielleicht in günstiger Stunde sogar das Letzte gelingen: beim Schweifen durch den ungeheuren Tonraum einen Ort zu finden, wo der lebendige Gedanke sich erlösen kann durch den Tod in einem fremden Lebendigen? —

Wir vermögen der Zuversicht nicht Herr zu werden, daß gerade heute, gerade in diesem Augenblick, irgendwo ein bedürftiger Tongeist lebe, der hier plötzlich verstehe und nun anhebe, in neuen Zungen davon zu sagen. Er muß existieren! Er soll existieren! Die Not der Zeit verlangt nach dem Wort, das hier noch fehlt, dem freiesten, ironischsten, dem heitersten, dem männlichsten.

Der Weg über Beethoven ist vorläufig immer noch ein Weg in die Zukunft. Das ist es eigentlich, was wir hier haben sagen wollen.



# Note über das Metrum









I.

Das Metrum ist das gedachte Gehäuse, an welchem wir die Bewegung des melodischen Flusses ablesen.

2.

Es ist sinnlos, das Metrum bewegt zu denken (wie es sinnlos wäre, das Zifferblatt der Uhr zu bewegen. Das Zifferblatt soll die Bewegung des Zeigers messen. Das Metrum soll die Bewegung des Rhythmus messen). Das Metrum ruht in bezug auf die Melodie.

3.

Das Metrum ist also kein Teil der Melodie. Die Melodie enthält kein Metrum.

4.

Das metrische Haus zerfällt in acht Kammern.

5.

Die Takte der Melodie sind nicht die Kammern des Metrums. Die Melodie braucht die Kammer, in der sie ist, nicht zu verlassen, während sie dennoch von Takt zu Takt sich bewegt. Melodisch bewegt kann sie metrisch verharren, indem sie nach Durchlaufen der Kammer zurückfährt, gleichsam pendelnd. Sie vermag durch mehrere, ja durch alle Kammern zurückzuspringen, um noch einmal einen Teil des metrischen Weges oder den ganzen zurückzulegen (melodisch im Fortschritt, metrisch im Rückschritt). Die Melodie vermag beides, so oft sie will.

Die Melodie bildet den Takt in der metrischen Kammer, im metrischen Raume, und in derselben Kammer, demselben Raum, wenn sie will, Takt um Takt. Sie bewegt sich in beliebiger Länge durch beliebig viele Takte in dem starren, acht-räumigen Schema des Metrums.

Beispiel:<sup>1</sup>

Allegro.

59, 2, I.



<sup>1</sup> Die Zuordnung von Metrum und Taktfolge, wie sie hier gegeben ist, beansprucht nicht, die einzig richtige zu sein. Sie ist eine der möglichen.



Note über das  
Metrum

6.

(Singularität des Metrums.)

Das Metrum ist das Maß [der Melodie.] Es kann also in derselben Zeit nur einziges Metrum geben. (Zwei Rhythmen können zugleich sein, zwei Metra nicht.)

7.

(Unerläßliche Vollständigkeit des Metrums.)

Die Melodie muß den ganzen metrischen Raum durchlaufen, um sich am Metrum messen zu können. Erst von der (8) aus vermögen wir zu zählen, zu wägen, zuzuordnen. Das Metrum muß immer vollständig bleiben von (1) bis (8). Woraus folgt:



Ein melodischer Anfang will immer ein metrischer Anfang sein, eine (1) stabilisieren.

(Tiefen-Erstreckung des metrischen Raumes.)

Jede andere Melodie, die sich, verschoben gegen die erste, im Metrum zeigt, erzwingt Projektion einer der beiden in die Tiefe des metrischen Raumes.

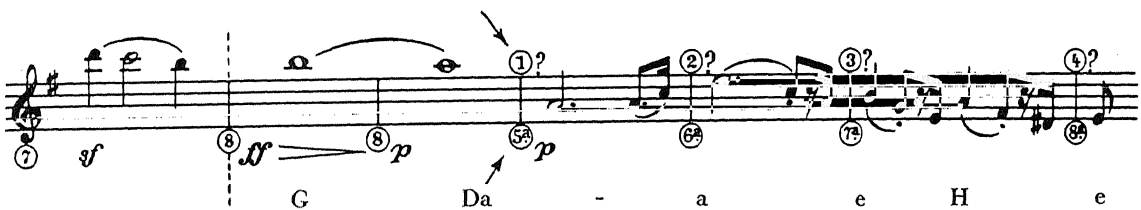
Nämlich: Der erste Gedanke muß weiterzählen, der zweite sagt aus: hier sei (1). Nur ein einziger metrischer Sinn der Kammer darf aber gelten; es kann in derselben Zeit nur ein einziges Metrum geben. Zur Entscheidung genötigt (weil wir messen wollen), treten wir in eines der beiden metrischen Häuser und fassen dort Fuß. Das andere Haus erblicken wir dann als außen, als entfernt, als in der Tiefe des metrischen Raumes gelegen; der andere Gedanke scheint nicht im Vordergrund, scheint durch die Ferne verkleinert. (Melodie in Perspektive.)<sup>1</sup>

Beispiele:



[Allegro moderato.]

[58], I.



Die Musik hat kein Vorbild, keinen Stoff, kein Modell, also keine naturgegebene Reihenfolge von Werten. Das Erste ist immer zugleich vorerst das Wichtige, Gründliche, Stärkere. Im Falle metrischen Zwiefalts und Zweifels wirft also vorerst der erste Gedanke den zweiten hinaus und nach hinten.

Hier füllt der erste Gedanke das ganze Metrum und besitzt sicher den Vordergrund. Der zweite Gedanke, durch Trugschluß in die (5) des ersten geworfen, steht entfernt, hinter den Kammern (5)–(8).

<sup>1</sup> Das Verfahren der Bild-Perspektive ist genau das gleiche. Indem wir das Grundmaß am unteren Bildrande gegeben annehmen (von unten aus lesen), erzwingen wir, weil nur ein einziges Maß gelten kann, die perspektivische Bewertung der übrigen Größen: sie werden automatisch nach hinten geworfen.



Die Kraft des Zwanges, unter dem die Melodie weiter durch das metrische Haus strebt, ist verschieden groß in den verschiedenen metrischen Kammern. Je größer sie ist, um so tiefer scheint sie fremde Figuren in die Tiefe des metrischen Raumes zu drängen. Die vorletzte Kammer des Metrums, die Penultima, scheint die verhängnisreichste zu sein. Das schwerste Gewicht lockt, die Melodie ist nahe der (8), ihr Wille ist stark: die fremde Erscheinung, die sich hier zeigt, wird besonders weit nach hinten geworfen (oder: braucht besonders viel Kraft, sich zu behaupten, und wirft dann den ersten Besitzer des Metrums sehr weit in die Tiefe).

[Allegro vivace.]

93, I.

Der zweite Gedanke behauptet das Metrum. Der erste rückt tief in den Raum hinein, steht in Perspektive.

[Allegro.]

67, I.

Die fremde Melodie nimmt das Metrum ein und stellt sich fest. [a] rückt in die Tiefe des Raumes.















UNIVERSAL  
LIBRARY



120 812

UNIVERSAL  
LIBRARY